EL DIA

…O XXXII — Nº 1580 — MONTEVIDEO, ABRIL 28 DE 1963

Suplemento Dominical fundado por Don Lorenzo Batlle Pacheco el 2 de octubre de 1932



ANIVERSARIO DEL CUERPO DE BOMBEROS

(Fotografía Juan Caruso)

El día 19 de este mes se festejó, conjuntamente con el evento patrio, la celebración del 75º aniversario de la fecha de creación del Cuerpo de Bomberos de la Capital, institución querida y respetada por su labor siempre heroica en salvaguarda de las vidas e intereses de la comunidad. Entre los actos realizados, se destacó el desfile ante la estatua de Artigas del que damos esta nota fotográfica.



Ilustración Nº 1. — "Montevideo". Detalle por A. D'Hastrel.

LA VIVIENDA RURAL URUGUAYA A TRAVES DE LA ICONOGRAFIA

CONTINUANDO con la cronología establecida en artículos anteriores nos corresponde continuar con el estudio del tercer período en que dividimos esta revisión de la iconografía de la vivienda rural uruguaya, período que según nuestra clasificación abarcaba desde la Independencia Nacional hasta el fin de la llamada Guerra Grande.

Nos encontramos ahora con uno de los mayores (si no el mayor) de los pintores viajeros que nos visitaron el siglo XIX. Estamos refiriéndonos al francés Adolphe D'Hastrel, que tanta actividad desplegó en nuestro medio durante la llamada Guerra Grande, llegando a ser gobernador de la Isla Martín García, en 1839, que por entonces era territorio uruguayo.

La obra de D'Hastrel resulta fundamental para cualquier aspecto de la iconografía uruguaya de la primera mitad del siglo pasado, que quiera ser tratado en forma más o menos adecuada, pues en su obra abarcó todo o casi todo: tanto los aspectos ciudadanos o edilicios de Montevideo, como sus aspectos sociales; también la campaña, ya la circundante, ya la más alejada, y los habitantes de la misma (su galería de trajes no en balde es famosa a este respecto); hasta la danza criolla tan sencilla y humilde y que, en general, mereció tan poco la atención de los artistas, tiene en D'Hastrel su iconógrafo.

La vivienda rural en sus diversos aspectos no podía quedar del todo ajena a obra tan completa.

Varios son los ejemplos gráficos de viviendas rurales que encontramos en su famoso "Album de la Plata" (entre 1839 y 1840).

En el grabado número 10, de la serie de este álbum "Montevideo", vista de la Aguada y sus alrededores (v. ilustración 1; detalle; grabado coloreado. Colec. Octavio C. Assunçao), vemos la derecha del grabado, casi en el ángulo inferior de ese lado, el detalle que mostramos. En esa pintoresca zona de los alrededores de la capital, un típico rancho de palo a pique, bien embarrado, con su techo quinchado bien parejito; un palenque frente a su puerta y por la banderita en el mojinete sobre aquélla, vemos claramente su condición de boliche o pulpería del lugar.

Del mismo álbum, vamos a estudiar el grabado número 11, titulado "Rives de la Plata", vista de la Colonia, tomada del fondeadero, donde se ve la ciudad y parte de la campaña circundante, allí sobre la izquierda tenemos, casi perdido, o mejor, integrado en el paisaje, dos ranchos o galpones, con su buen cerco de palo a pique, de aspecto muy característico de nuestra campaña. En el grabado número 9 del mismo álbum, cuyo título es "Uruguay", Puerto de Carmelo sobre el arroyo de Las Vacas (v. ilustración 3, detalle, ítem.), vemos varios ranchos bien típicos con sus techos quinchados parejitos y bastante gruesos alguno de ellos con el tipo de quincha llamado "escamoso", es decir con los cabos de la paja hacia arriba.

Del grabado número 8, siempre del "Album de la Plata", titulado "Martín García" desembarcadero de la isla (v. ilustración 4, detalle, ídem.) tomamos un detalle de interés: el rancho, bastante viejo y cuyo tirante de la cumbrera sobresale ostensible y característicamente del mojinete. Para finalizar con Adolphe D'Hastrel, vamos a referirnos a una hermosísima acuarela de "Martín García", donde el propio pintor y el Gral. Lavalle aguardan la "puesta a punto" de un suculento asado (v. ilustración 5, acuarela, orig. Colec. Octavio C. Assunçao), y hay un negrito, soldado de gorro de manga en la cabeza, prendido del mate, y cerquita del fuego nos parece que sentimos cantar a la clásica calderita (la del tropero, que parece una jarrita). Pues bien, en esa acuarela, sobre la izquierda unos típicos ranchos de fagina y techo bien quinchado, rodeados por un buen cerco de palo a pique. Al fondo una construcción principal tipo casa de estancia; apenas si podemos ver de ella que es de azotea, de una sola planta y que también está rodeada por un cerco similar.

Finalmente a la extrema derecha, junto a otro rancho que ha de ser la cocina, el horno. El horno, de barro y estiércol y estructura casi piriforme, sobre dos muritos, tan típico de nuestras viviendas rurales, y en cuya playa el presunto "panadero", pala en mano, ha de estar sacando "algo", ante la mirada golosa de dos espectadores, que quizás aguardan el instante de gustar aquellas famosas roscas de campaña. Cuánto sabor en toda esta escena.

Ondean en sendos mástiles la bandera nacional y la francesa, cuyos legionarios defendían, en el momento, la integridad del territorio nacional contra el rosismo.

Fernando O. ASSUNÇAO

(Especial para EL DIA)



Ilustración Nº 5. — "Martín García", por A. D'Hastrel.



Ilustración Nº 3. — "Puerto de Carmelo" por A. D'Hastrel.

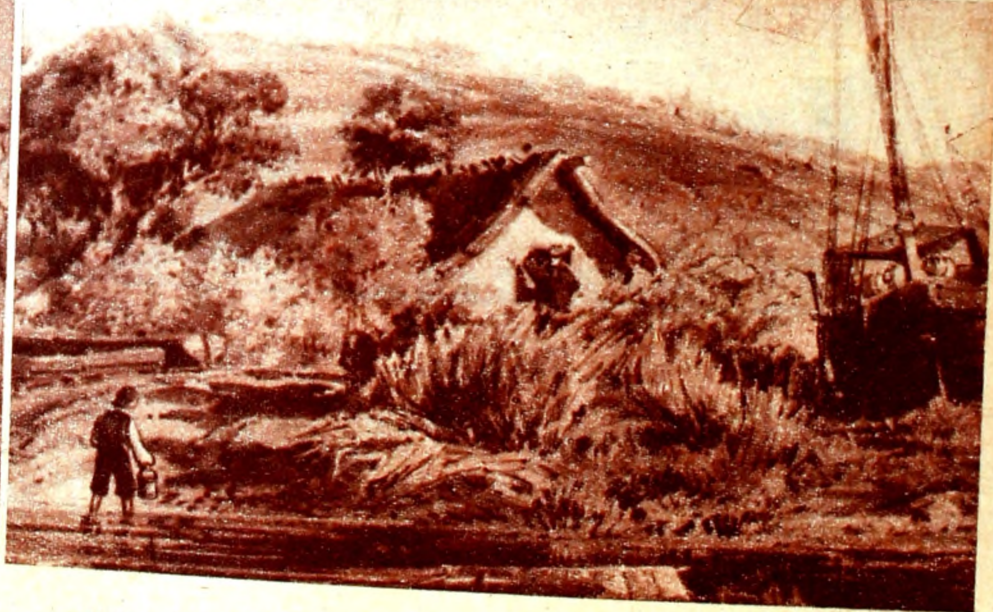


Ilustración Nº 4. — "Martín García, el desembarcadero", por A. D'Hastrel.

…INCUENTA AÑOS DE

…A CONSAGRACION DE LA PRIMAVERA»

…quella tempestuosa noche vivida por el Teatro de … Campos Elíseos, de París, durante una función a …del Ballet de Serge Diaghilev, va a cumplirse ahora … siglo. Enconadas disputas entre espectadores, bur… …testas y silbidos configuraron, a poco de iniciado el …culo, una verdadera batalla campal, cuya violencia … posible dominar. ¿Fue la música, por sí misma, la …te de tal desorden; o cupo también alguna respon…dad, al espectáculo de danza? Todavía hoy, después … años, no ha sido posible precisarlo. Lo cierto es que … noche de mayo 1913 era revelada al mundo, una … música, que iba a ejercer profundas mutaciones téc… y estéticas. Y era su autor, un joven maestro ruso, …asos 30 años de edad, que contaba en su haber dos … inmediatamente anteriores: Igor Stravinsky, autor … aplaudidos "ballets" *El pájaro de fuego* y *Pétrouch…* …ero el público, que había aclamado, con tanta justi… …tas obras precedentes, reaccionó violentamente, aque… …che, contra *La consagración de la primavera.* Era tal …emasiada la novedad, excesivamente crudos los tér… … sonoros, inaudita la construcción formal, y, por aña…a, ingrata en extremo al oído. ¿Qué tenía, pues, "El …", para que tantos admiradores de Stravinsky se vol…n bruscamente en su contra? Acaso, como en tantas … ocasiones, la verdadera respuesta pudo darla sólo …empo.

*

…Hoy día ya no cabe duda de que el *Sacre du Prin…os*, musicalmente considerado (con exclusión de toda …pretación plástica o literaria), aparece como una obra …siva, con la cual el siglo XX adquiere lenguaje propio. …, como no podía ser de otro modo, esa música renova… … está sólidamente apoyada en las conquistas del siglo …rior.

¿Sería, pues, muy exagerado considerarla (como lo … Stravinsky en 1936), sólo "la obra que marca el final …su primer período creador", agregando que en ella "el …anticismo llegaba a su extrema consecuencia"?

Lo que hoy parece cierto es que el *Sacre* ilumina todo …período romántico impresionista, e inicia a la vez la …ca de un nuevo lirismo, en el que va a reflejarse un …vo orden humano, dentro de una inesperada sensibili…d artística. Un técnico podría fácilmente señalar los va…es fónicos, formales y estéticos de esta obra ciclópea, en … cual los acordes completos (no ya las notas de un …rde), pueden coexistir o alternarse directamente, deter…nando, más que una politonalidad, lo que ha sido muy …n definido como poliarmonía.

La enorme acumulación vertical de bloques sonoros, …rtenecientes a tonalidades a veces muy lejanas, conduce, …menudo, a disonancias en extremo agresivas.

Sin embargo, ¡cuántos pasajes de exquisita transpa…ncia orquestal, aparecen en el curso de esa música! Re…rdemos el Preludio, donde el juego alternado de los …iat", casi siempre colocados algo fuera de su registro, …nfigura un cuadro de objetividad casi "geológica"... …ero también el Cuadro I, que se abre con terribles acor…es martillados, bimodales, contiene pasajes igualmente …tiles. Hay un momento en que la voz pura de la trompa, … levanta, como un canto augural, sobre la delicadísima …ama formada por suaves figuraciones de la cuerda y los …equeños instrumentos de viento.

En la "Noche Pagana", la melodía adquiere una cla…idad penetrante, a la vez que un matiz hondamente ele…íaco, proyectado sobre un fondo sombrío.

*

Otras similares observaciones, nos demostrarían la …naravillosa seguridad de factura, la novedad técnica y el …lcance estético del *Sacre*. Por ejemplo, la sustitución del …desarrollo temático, clásico, por el juego del ritmo como …elemento constructivo. Toda la obra parece obedecer a …reglas imprevistas de equilibrio, moldeada dentro de un …empirismo total, que elimina a priori, todo sistema formal …conocido; pero donde las viejas reglas musicales ceden su …paso a otras, no menos legítimas. Desde el punto de vista temático, cabe observar, asimismo, que todos los temas de La Consagración de la Primavera (subtitulada "Cuadros de la Rusia pagana), son originales, y no de origen folklórico. Con una sola excepción: la del canto desolado que entona el fagot, al principio del Preludio. Según el propio Stravinsky, esa melodía procede de un antiquísimo canto popular lituano.

*

Dentro de la cuantiosa producción total de Stravinsky, que comprende todos los géneros imaginables, acaso podamos ver hoy, en la que comentamos, sólo lo que su autor veía hace algunos años: "una culminación de cierto período creador". Stravinsky ha dado, desde 1913 hasta 1962, pruebas fehacientes de la portentosa ductilidad de su genio. Jamás ha insistido en el uso de un procedimiento técnico, en una modalidad estilística, ni en el carácter ni la dimensión de sus sucesivas obras. Por eso, quienes, en 1913, veían en el *Sacre* el anuncio de una hecatombe musical, desde la cual ya no existirían jamás la tonalidad ni la consonancia, llevaron más de un chasco, ante las obras que lo siguieron en el tiempo.

Después de sus tres famosos ballets, Stravinsky parece retroceder hacia una marcada limitación de medios. Sus *Suites 1 y 2* para pequeña orquesta, y sus *Piezas para Cuarteto de Cuerdas*, para muchos indicaban un "retroceso"... Con razón, pues, un crítico italiano escribió al respecto:

"...¿No decían que con *Le Sacre,* Stravinsky había llevado la música a un *impasse?* Pues bien, entonces, es lógico que retroceda".

(Señalemos, de paso, que el vocablo francés subrayado, no expresa "estancamiento", como se lo entiende generalmente hoy, sino, literalmente, "callejón sin salida", que lógicamente obliga a retroceder).

*

El número y la diversidad de las obras de Stravinsky, nos imposibilitan una enumeración destinada a valorizar, en todos sus términos, a la que define el final de su primer período. Nos limitaremos, pues, a señalar las instancias más notables de esta carrera creadora, que mantiene toda su vitalidad en nuestros días. Equiparable al *Sacre* por sus dimensiones, contenido, estructura, etc., no existe prácticamente ninguna. Pero muchas, la igualan o la superan por otros conceptos: por ejemplo, la *Sinfonía de los Salmos,* (1930), donde el más perfecto y conocido de todos los acordes (do mayor), adquiere un sentido casi misterioso, al final del "Laudate Dominum"; la música de *El beso del hada,* ternísimo homenaje a la memoria de Piotr Chaikowsky (1928), y la música de cuatro "ballets", en los cuales su autor mantiene la supremacía de la época dorada de "Petrouchka": *Danzas Concertantes, Apolo, Rey de las Musas, Orfeo* y *Juego de Naipes.* Un feliz retorno a la directa efectividad de medios, dentro de la más estricta economía, hace de esta música, el "pendant moderne" de la época 1908-1913.

Con la adopción de técnicas dodecafónicas (hasta entonces repudiadas por el compositor), Stravinsky conmovió al mundo con su *Agon, ballet para doce danzarines,* en el año en que cumplía sus 75.

Pero, por distinta que sea la fórmula técnica, diferentes el clima y el sentido, y variada la escala de dimensiones, toda la música de Igor Stravinsky lleva, como sello personal e intransferible, una suerte de emblema donde se reúnen tres signos admirables: claridad, personalidad y modernidad. La claridad emana de la limpieza absoluta del pensamiento, así como de la solidez de las formas. La personalidad, de su propio genio creador, por sí mismo, instranferible. La modernidad, por la valoración frecuente de cantos, formas, ritmos y paisajes antiguos o arcaicos, y su versión en una forma de lenguaje que siempre es "actual", pese a las numerosas referencias y acotaciones que el músico se empeña en poner en evidencia.

*

Este medio siglo transcurrido desde el advenimiento del *Sacre du Printemps* nos permite, quizá sólo ahora, una justa valoración de su enorme trascendencia. Pero lo que resulta curioso es que esa música parece haber influído mucho más sobre cualquier otro compositor, que sobre el propio Stravinsky. Ya hemos visto, rápidamente, que toda su vida creadora fue y es perpetua evolución, un perpetuo *devenir* que, como el mar, jamás repite dos formas iguales, aunque las produzca parecidas. La ductilidad del genio, unida a la prodigiosa fecundidad, han hecho posible que, mientras los demás estaban todavía "estudiando" alguna obra stravinskiana, el músico ya se hallaba abocado a otro problema, completamente diferente. Toda previsión resulta imposible, frente a un fenómeno creador como el que comentamos.

*

La visión pagana que Stravinsky tuvo al concebir el *Sacre,* obligándolo a remontarse a la prehistoria, y a convertirse, por ello, en su cronista imaginario, determinó la creación de esta gigantesca obra maestra del siglo XX. Y no parece mera coincidencia el hecho de que el único retorno del músico, hacia una forma y dimensión orquestal semejantes, haya tenido lugar en 1945, en las postrimerías de la II Guerra Mundial. A su propio pesar, Stravinsky se convirtió, otra vez, en cronista "de la historia". Pero ya no es la del mito ni la de la leyenda: es el trozo de historia que nos ha tocado vivir, y que reconocemos inmediatamente en esa otra obra gigantesca de nuestro tiempo: la *Sinfonía en Tres Movimientos;* condensación increíble de fuerzas dramáticas en pugna, que se corona con la visión radiante del triunfo del Bien, sobre todas las posibles regresiones a la sombra.

Acaso el tiempo determine que la *Sinfonía en 3 Movimientos,* junto con la de los *Salmos,* constituya lo más perdurable de toda la obra de Stravinsky. Razones, no faltarían para eso; pues estas tres obras representan lo más arriesgado, lo más heroicamente crispado hacia lo desconocido, con que un hombre haya podido cifrar su ideario en la Prehistoria, el Presente y la Divinidad.

Roberto LAGARMILLA

(Especial para EL DIA).



Igor Stravinsky en 1913, año del estreno de "La Consagración de la Primavera".



Una escena de "La Consagración de la Primavera" durante su ejecución en EE.UU.



Cabeza de Cristo de bien lograda fuerza expresiva.

Acaba de irse, apenas traspuestos los 70 años, en un adiós súbito que nos cuesta creer.

Porque Severino Pose parecía tan inamovible, tan desasido del tiempo, tan protegido del deterioro de la edad; había en su remanso tan firme promesa de estar siempre aquí, junto a quienes le queríamos, su amparo moral tendiendo buena sombra para quien se arrimase, que nunca, antes, ni ahora, ya ocurrida, pudimos asociarle con la muerte, si ésta es desaparición y ausencia.

El noble escultor uruguayo fue, además de artista, un ser puro, y tanto, que no se puede separar al creador del hombre. No se puede ni hay porqué, cuando, como en su caso, la condición humana y la pasión estética fueron una misma acendrada dirección del destino. Vivió limpio y soñó alto, creyendo con frescura de niño que la vida es buena y que lo hermoso es útil, que la materia eleva si las manos que modelan creen tocar, no barro común, sino sustancia celeste y transfigurada en sentimiento, pues —él lo decía— "lo que importa vitalmente es llegar por la forma a la expresión del alma". Todo un programa de idealismo. No era "práctico", en ese mal sentido de interés y cálculo con que hemos ido llenando el término; no sabía nada de las cosas menudas que rodean lo cotidiano, que para eso estaba su Matilde excepcional endulzándole con inteligencia el camino, sin la cual, confesaba con orgullo, "yo no hubiera hecho nada". No tuvo maldad, rencores, resentimientos. Recuerda la frase de Martí: "Al irse, tenía limpias las alas".



En plena tarea, en su taller, da los toques finales a la figura que remata el Monumento a las Instrucciones de 1813. (Foto D.I.R., 1956).

PARA EL AMIGO SEVERINO POSE

Quisiéramos poder dar cabalmente la silueta verdadera del maestro, ese que conocimos y tratamos largos años, sin una decepción que ensombreciera la amistad y el afecto; ese que fue benévolo, generoso, hidalgo, paternal, tierno, instintivamente comprensivo sin que se le dijera mucho. Y ésa era una de las sabias virtudes de Severino Pose. No necesitaba hablar para ser comunicativo: se expresaba en la mirada, siempre un poco lejana; en el ademán, siempre pausado, apenas curva en el aire; en el andar, siempre como abstraído o como distraído. Estaba su lenguaje más allá de las palabras, no sé que vibración interior había en ellas que tendía puentes al encuentro cordial, sin que se esforzara en que golpearan a las puertas de su corazón. Atraía como atraen los seres nobles, sin violencia, sin propósito deliberado. Se revestía de silencios líricos, que rompía de pronto, como si regresara de una zona sólo suya, con una frase toda poesía, y como poeta se extraviaba a veces en remolinos oníricos explicando el por qué de los símbolos que escogía para sus esculturas o los caprichos alucinantes de los pasteles que dibujaba como por juego subconsciente, en estos últimos años.

El suyo era el mundo de las formas clásicas, las que mejor se avenían con su alma, la pureza y la diafanidad que bañaron las orillas de Jonia para que un pueblo de artistas, dialogando con la luz, eternizara la belleza. Y, alegoría de su mundo invisible, imprimió a sus creaciones un sentido de verticalidad, un ritmo ascendente que fue definición de sí propio, aguja cimbrando en los aires como una antena sutil para captar el tumulto y retener, de las ondas que pasan, solamente los sones esenciales y eternos. El hombre se refleja en su obra; está en el Evangelio: "Por sus frutos les conoceréis".

SI la suma bondad asoma como luz a la cara, esa luz era la que ennoblecía el rostro sereno de Severino Pose, semisonriendo siempre, como si la sonrisa dulce fuera la respuesta al diálogo consigo mismo, ensimismado perpetuo, que daba la sensación de estar meditando con su alma, conseguida la apacible superioridad que viene de adentro en la depuración constante de una existencia vuelta anhelo de perfeccionar el espíritu, tallando y puliendo como una obra de arte, esa virtud que hace de la vida una lección y un ejemplo. Con esa sonrisa partió hacia el sumo viaje.



Una rueda amistosa en el Café Tupí, diez años atrás: el Arq. Cravotto, Scolpini, Severino Pose, Carbonell y José María Pagani.



Pose, Espínola y Domingo Bazzurro, en el taller del fallecido Arq. Mauricio Cravotto.

Severino Pose en 1950.

Desde su beca de 1921 que le condujo por vez primera a Europa, fue jalonándose una carrera vocacional hecha de claros triunfos, y si los años de estudio serio y disciplinado en el Viejo Mundo dieron fruto, nada desperdició más tarde de su propio fervor, buscando sin pausas "alcanzar el lirismo plástico que nos ofrece el lenguaje misterioso de los materiales".

Queda en sus estatuas el aliento vivo, la palpitación que corre por la carne del bronce, o de la piedra, que es la sangre misma del artista fundida en el volumen, en la línea, en la gracia que anda y vuela en torno de cada obra, queda en las manos en alto de su San Francisco orante, o en la rotunda majestad plástica de la Cabeza que expuso en la XXVII Bienal de Venecia, en las cabezas de Giuria o de Eduardo Acevedo plasmadas en talento, en la grácil silueta del grupo conmemorativo de las Instrucciones de 1813 que donó al Uruguay la colonia libanesa, en la estela a Roosevelt, en la concepción severa del monumento a Larrañaga en el cual estaba trabajando en sus últimos días, o en el místico desmadejamiento de sus Cristos, en todos, predomina la espiritualidad aguzada que era su resorte secreto, esa finura sensitiva que era su fortaleza.

Nos negamos a aceptar el hecho consumado. Negamos la muerte de Severino Pose, negamos la imposibilidad de verlo cruzar por nuestras calles —siempre lejano y sin oir el saludo a gritos desde el auto— las manos en los bolsillos, remoto y distraído. Negamos el adiós, el no verle más la sonrisa silenciosa y en oleadas, que le estiraba los rasgos en máscara de dios oriental. Negamos el vacío de su mano detenida, negamos el desencuentro para siempre. Seguiremos viéndole a bordo de sus ensoñaciones, capitán orgulloso del lujo de su primer nieto.

El Uruguay ha perdido en Severino Pose, a uno de los grandes escultores contemporáneos.

Nosotros, no hemos perdido al amigo excepcional. Preferimos imaginarnos que está en su taller desafiando formas celestes, "con la cabeza más allá de sus manos", inundado de una luz más alta, en la gozosa plenitud de los seres buenos que dieron a la vida la suprema armonía del carácter y el don espléndido del talento.

El maestro ha salido de viaje. Nada más.

Dora Isella RUSSELL

(Especial para EL DIA)

Herr

Severino Posse

[illegible]

Hanak

Wien 10 Mai 1925

Testimonio del célebre escultor vienés Hanak, cultor de la talla directa, con quien Pose estudió durante un año. La curiosa escritura del famoso artista hace pensar en un documento medieval. Dice, aproximadamente: "Ha vivido un año entero en Viena y en mi atelier ha trabajado y perfeccionado sus estudios. Me considero feliz y satisfecho de haber encontrado a esta personalidad monumental, sano, de conciencia profunda, de sólida modestia, y siento que por sus fuertes manos logrará grandes obras superiores. Firmo con todo afecto — Hanak — Viena, 10 Mayo 1925".

La rotunda cabeza de talla directa, que se exhibió en la XXVII Bienal de Venecia.



Una etapa de la penuria para "ver" la Gioconda, documentada en el interior de la Galería Nacional de Arte, en Washington.

LA GIOCONDA

EL viaje a Washington D. C. del famoso retrato de Leonardo conocido por "La Gioconda" se ha señalado, con aplauso al fin, como uno de los grandes acontecimientos culturales de los últimos tiempos. Y, sin duda, la empresa fue una tremenda audacia, comparable sólo al ya decidido traslado de "La Pietá", de Miguel Angel, desde el Vaticano a los Estados Unidos.

En esencia, constituye una muy sonada ruptura con la política conservadorista de los museos y los gobiernos, pero no es la primera en este siglo, ni la única importante. Y queda completamente al margen de esta observación el trasiego de obras de arte de un país a otro realizado por convenios obligados, o imposición de la fuerza que decidió, en la pasada centuria el enriquecimiento de algunas colecciones importantes: Napoleón por un lado, Lord Elgin por otro, fueron, en esa etapa, los campeones. El primero enriqueció al Louvre con piezas artísticas capitales, muchas de las cuales no fueron devueltas nunca; el segundo llevó a Londres las esculturas del Partenón y ellas se ostentan como el crédito más alto del Museo Británico, en el que, por otra parte, se pueden ver otros no menos calificados. La acción de Lord Elgin fue particularmente discutida y, hasta hoy, vituperada; en nombre de la integridad del patrimonio de una nación como Grecia, que la actitud romántica había llevado a plano muy alto y que, en el aspecto intelectual y artístico debía considerarse como raíz y fundamento de una cultura milenaria; pero pesó también —no seamos ciegos— el celo de los países que veían acrecentado, de manera espectacular, el patrimonio de otro que así adelantaba en la competencia de los prestigios nacionales. Entre tanto, esos mismos países que atacaban aquel despojo, seguían acrecentando sus colecciones con obras importantes del legado egipcio o del Oriente Medio que, por entonces, podía hacerse a la chita callando. Tampoco considero, dentro de este planteo, la impresionante colección de arqueología fenicia que Francia obtuvo del Líbano durante su interesada protección, después de la guerra del 14, ni el traslado a Moscú de la Puerta de Istar, babilónica, que ya había sido llevada por los alemanes a Berlín desde la Mesopotamia, todos hechos de este siglo; ni siquiera la exposición en Suiza de las obras maestras del Museo del Prado, cuando a fines de la acción revolucionaria española las circunstancias permitieron tan formidable —para los suizos— hazaña.



Más de medio millón de personas desfilaron frente a la Gioconda, en Washington. Así se vio, luego, en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Por un lado gravita el propósito —no siempre injustificado— de mantener en sitio las obras capitales de un museo. El prestigio del mismo —y de la nación que lo contiene— se basa en ellas. Cuando uno se traslada a Colmar, no es siempre por el prurito sensacional de tomar contacto con uno de los ambientes más deliciosos del mantenido pasado alsaciano; en la mayor parte de los casos, mueve al viaje la posibilidad de entrar en relación directa con el retablo de Isenhein pintado por Matías Grüne-Wald; y el esfuerzo vale la pena. Y, para algunos, parte, al menos, del interés que despiertan Madrid y París, está en las pinturas de Velázquez y Goya que mantiene el Prado, o en la posibilidad de acercarse a Leonardo en el Louvre; si a esto se agrega que, en el balance de jerarquías, esas series son una parte tan sólo de intereses artísticos de al menos igual nivel de importancia estimativa, en ambos centros museísticos, fácilmente se comprende cuánto importa que el acervo se mantenga incólume. Pero hay razones de más peso aún, y menos pedestres: la conservación de la obra de arte. Sin duda, ésta siempre corre el riesgo de su integridad y el estar colocada y guardada cuidadosamente no impidió, hace poco tiempo, el robo de la citada Gioconda. Pero, en un museo bien organizado los riesgos se reducen al mínimo; el peligro de los accidentes y de las sustracciones se ha minimizado. En ambientes seguros, térmica e higrométricamente estables, la obra se mantiene prácticamente inalterable y la civilización puede sentirse orgullosa de esa seguridad. El viaje, en cambio, alerta los peligros. La técnica actual puede asegurar un embalaje perfecto y prevenir los inconvenientes del transporte; pero sobre tierra o —lo que es más grave— atravesando el mar, se tienta al peligro que conduce a la pérdida irreparable, ya que el mejor seguro cubre la estimación en dinero, pero no restituye la obra.

Dentro de un programa cultural amplio entre las naciones del mundo, el préstamo temporario de obras de arte entre unas y otras es, sin embargo, imperativo. Y no puede reducirse a la entrega de aquellas que se guardan en depósito. Porque los museos más importantes se van enriqueciendo de tal manera que la mayor parte de su acervo debe quedar fuera de exhibición; y conviene, incluso, que así sea. No sería posible por razones de espacio, ni conveniente a los fines que el museo persigue, mostrarlo todo. La validez admitida del juicio crítico sobre valores estéticos obliga, por una parte, a sacar de la contemplación, decididamente, obras que no mantienen el significado que les fue atribuido un tiempo; pero también conviene seleccionar entre lo que es bueno para exponer con pausa, para no abrumar al visitante. Algunas piezas quedarán, no obstante, fijadas a su sitio; son los hitos fundamentales de la colección. No obstante, hasta ellas se han movido para préstamos incidentales o temporarios. Y Europa conoce, más que otro continente, de ese trasiego de valores. Las circunstancias han querido que la producción pictórica de Giovanni Bellini, por ejemplo, se encuentre dispersa en el ancho mundo, pero importa alguna vez —y por encima de los inmediatos propósitos de la atracción veraniega— que ella se reúna en Venecia, que es el marco adecuado. Y allí, desde América también, van las pinturas del famoso artista del Renacimiento para exhibirse, en las mejores condiciones y con el más amplio despliegue; claro que esto exige ir a Venecia; y, cuando se puede —porque tal como está organizada la cosa, la cultura es un lujo— paga la pena. Fracasó, no obstante, hace pocos años, en la misma ciudad, la retrospectiva de Tiziano, porque Madrid se negó a prestar las obras de aquel maestro; y consta que el Prado mantiene algunas de las más preciadas. Esa negativa dolió, pero no fue excesivamente criticada; las razones que se sostienen para no prestar siguen siendo valiosas. No obstante, al fin priva en el ánimo de la cordialidad cultural, permitir los riesgos, si los beneficios son dignos. Y me refiero a beneficios mayúsculos al cultivo de la sensibilidad, no a los intereses menudos de la atracción turística. En ese sentido, tal generosidad ya ha sido ejercitada en escala amplia, aunque no exista un plan ajustado y medido, controlado de acuerdo a las necesidades y persiguiendo una nivelación en las tendencias. Tampoco es, al fin, posible. Cualquier uruguayo puede sentirse chocado cuando, estando en París, visita una colección calificada y enorme de dibujos franceses de colecciones privadas norteamericanas enviada para su exhibición allí; porque se pregunta, dolido: si efectivamente cuenta para los franceses ver y frecuentar algunos Clouet, Fragonard, Wateau, Seurat o Matisse más que los que ya tienen —en la calidad que aquéllos ostentaban; y concreta, interesado: ¿no hubiera respondido mejor a necesidades que derivan de la indigencia en ese ámbito, que los tales dibujos se enviaran a Montevideo? Porque para París era una ampliación; pero, para nosotros hubiera sido revelador y habría tenido otro alcance. Pero, como contrapartida, ¿existe en el Uruguay una institución museográfica capaz de albergar, con las garantías necesarias, una serie artística de tanta envergadura? Si no contamos con medios adecuados, difícil será que podamos

a beneficios de esa índole. De todos, está en nuestras manos asegu- posibilidad; y el perfeccionamiento museos uruguayos no debe proponer- en la medida nacional —que ya es ante— sino en la internacional, que currir con amplitud mayor.

a todo, Montevideo gozó, en abril 0, de una exposición de obras per- ntes a museos de París y se exhibie- in más, en los inadecuados salones Comisión Nacional de Bellas Artes. empo de guerra; además, la colección itaba a lo que da en llamarse "arte rno" y abarca la producción del si- XIX, desde David. No vinieron las s pinturas de este maestro, ni los es ejemplos de otros; tampoco, cuando lfia y Boston recibieron la obra "com- " de Courbet, en los años 59-60, el e permitió el viaje al extranjero del *erro en Ornans*" o el "*Atelier del Ar-*. Con todas las limitaciones reconoci- aquella muestra fue la primera gran ia de expansión pictórica de que fui- partícipes y alcanzó tremenda impor- a. Aparte de que se admitiera que

IOCONDA EN WASHINGTON

e de la pintura "moderna" puede tras- rse de un sitio a otro, porque si algo ierde no parecía tan grave como la po- destrucción de la Venus de Milo c la Gioconda, aparte del nivel que los nplos ostentaban, en una estimación parativa, ése fue un hecho memorable. ctivamente, tuvo una significación ex- rdinaria. Era, para muchos, el primer tacto válido con Gericault, Rousseau, anne o Gauguin; y para mí, personal- nte, la posible contemplación diaria y rtemente deleitosa con el "Caballo Blan- " de este último, constituyó un punto de tida en la orientación de mi vida. Por- los "habitués" teníamos, cada uno, un ferido. Y ver aquellas pinturas, con la guridad de que frecuentarlas tenía un tér- no, acució la sensibilidad hasta la exas- ración, hasta salir de tono en la medida timativa normal. Han pasado veintitrés os del hecho; pero, para muchos, —aun ra los que visitamos después, con cui- do y tiempo, los mejores museos del undo— queda como una referencia fa- osa.

*

En la controversia museística, aún laten- , de conservadorismo y puertas abiertas, i viaje de lay in eo.. ... ...
viaje de la Gioconda a Washington —a avés del mar a otro continente— tiene lcance universal como ejemplo. Pero no reo que a otros fines, más profundos, valga. unque fue bien elegido el sitio. Pues no ra lo mismo llevarla a Montevideo que la National Gallery. En primer término sta cuenta con instalaciones insuperables n cuanto preservación de la obra de arte ya que, por muchas razones —y también por ésas— ha de seguirse admitiendo como museo ejemplar. Pero, además, la colección de pintura antigua italiana que guarda es impresionante; en cantidad, que abarca los vastos períodos del Renacimiento, sus antecedentes y consecuencias, pero también en calidad, que satisface el juicio más exigente. La Gioconda iba, entonces, a ubicarse allí, en ese conjunto, para llenar uno de sus pocos huecos, para el mejor conocimiento del desarrollo histórico-estético de dicha época.

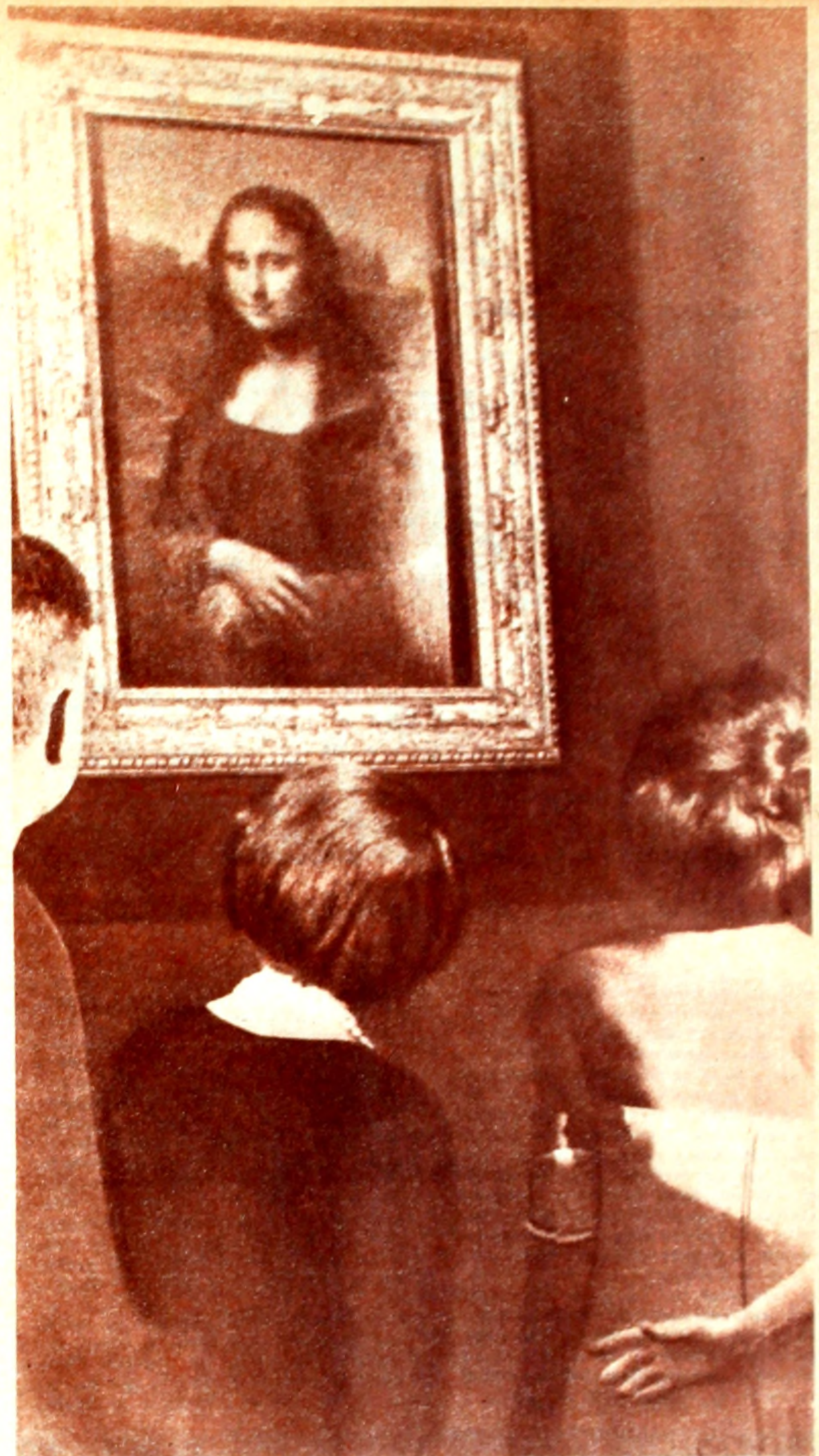
¿De qué hubiera valido, si contáramos con la instalación adecuada, que ella, sola, llegase a Montevideo? Pues para deleite de los pocos que ya la conocemos en el total de una época y una producción personal. Pero, quizá, ni para eso. Y con el debido respeto a las otras coordenadas de ubicación y formación, también supongo que tanto riesgo se corrió para nada o para muy poco o para fines que nada tienen que ver con el significado del arte en la sociedad que queremos. Porque era inevitable que la fama del cuadro se impusiera como atractivo y que todos los habitantes de Washington y los que pudieron llegar hasta allí desde otras ciudades. quisieran verla. Así se definieron las colas interminables que la documentación fotográfica ha llevado y traído por todos los ámbitos y que tendieron a confirmar la legitimidad de la empresa. Había apetencia por contemplar la obra famosa y se demostraba por la concurrencia inusitada, paciente y sufrida, que desfilaba frente a ella. Pero ésa fue, también, la comprobación de la inutilidad del viaje. Porque, ¿vale de mucho, para cualquiera, un contacto rápido, urgido por la impaciencia alertada de los que siguen? Pues no tiene ninguna significación. Salvo para que, máseadelante, el visitante pueda decir que entre sus experiencias está la de haber visto a la Gioconda. Y éste es un mérito que se persigue, como si valiera. Y que, al fin, también se logra, con la misma satisfacción superficial, llegándose hasta la gran galería del Louvre. ¿Cuántos la han mirado allí? ¿Cuántos denuncian esa circunstancia como galardón? Pero, ¿cuántos la han visto, realmente? Porque mirar una pintura no significa verla. Y no siempre la pausa, las mejores posibilidades de observación —por menor aglomeración, por vecindad con otras piezas capitales del mismo Leonardo— llevan a profundizar en la grave aventura estética que importa acercarse a la Gioconda.

Su caso es uno entre muchos; pero quizá se admita como el más ejemplar, por mejor y más ampliamente difundido. Ha sido fácil darle a esa obra un nimbo de prestigio inatacable. Porque su valor persiste y se sobrepone a las "correcciones" que hubo de sufrir por la acción de otros; pero, sobre todo, porque se ha abonado la fama por aditamentos literarios. La extraña personalidad de Leonardo, el misterio que rodea —y se propaga ahincadamente— sobre las circunstancias de la realización del cuadro que van más allá que el misterio de su sonrisa, impulsa el interés que a su alrededor crece. Y digo claramente, a su alrededor; no en la índole de la pintura. Cuando uno va a ver la "Gioconda" —porque, extrañamente se la traen cerca, o porque se visita el Louvre— se va entregado, se va dispuesto a la admiración, al pasmo. Y esas no son las condiciones mejores para acercarse al arte. Al fin resultan tan negativas como los prejuicios que impiden advertir el valor estético de determinadas corrientes plásticas. Porque se admira de antemano; no como consecuencia del contacto deslumbrador con la obra. Y se confirma la admiración o se reconoce —en vez de conocer— la obra, ampliamente divulgada por reproducciones. A tal punto llega este "llamado" predispuesto, que difícilmente, el que se ubica en la zona donde ella está, dentro del Louvre, descubre la competencia estimativa que están proponiendo, en su alrededor, Tiziano y Rafael.

Ya es absurdo —del punto de vista de la percepción profunda— que una pintura de condición tan hermética, porque lo es, encima de la literatura romántica crecida en mérito a ella, se ubique en una serie clasificada, ordenada y abrumadora para el sentimiento; pero sobre esa contingencia se puede pasar, pues es el defecto de todo gran museo; pero también su posible virtud si se sabe usar. Pero es mucho más que, todavía, se haya condicionado de antemano la relación que con ella habremos de tener. Y esto no puede salvarse en una relación apresurada. Porque ni a la Gioconda ni a la personalidad de Leonardo se las atisban por una visita de cumplido; exigen mucho más, y merecen que se atienda esa exigencia.

En resumen: el viaje de la Gioconda es todo un acontecimiento y significa la más revolucionaria reorientación de las relaciones artísticas entre países; pero para el visitante de la National Gallery de Washington, aparente beneficiado significó mucho menos que para los de nuestra generación, en Montevideo, la relativamente poco ambiciosa colección de pintura francesa que nos llegó hace más de veinte años. Ninguna respondió a planes orgánicos, seriamente meditados y ampliamente propuestos. Pero si la muestra *"De David a nuestros días"* no suponía una política artística de proyecciones y ésta contiene su germen, importará, para el último caso, lo que justifique en el futuro. Que, como aventura de la sensibilidad, más vale descubrir un Courbet menor, en un contexto coherente, que fichar, para prestigio personal, unos segundos de estacionamiento frente a Leonardo.

Fernando GARCIA ESTEBAN
(Especial para EL DIA)



La "Gioconda" estuvo cuatro semanas en Washington y otras cuatro semanas en Nueva York.



Cola de visitantes a la National Gallery de Washington, en enero pasado; la tela debía pasar luego a Nueva York.



La loba y los niños. Cuadro de Rubens (1577 - 1640) (Museo Capitolino. Roma).

LA SANTA CIUD

"YO soy de firme opinión —dice Dante en el *Convito*— que los muros de la Santa Ciudad son dignos de reverencia; y que el mismo suelo donde ella se levanta es mucho más excelso de lo que los hombres pregonan y aceptan."

La Santa Ciudad a la cual se refiere Dante es Roma, o —mejor dicho— lo que el mundo llama Roma, ya que por extraño que parezca nadie sabe cuál es el verdadero nombre de esta Santa Ciudad; el verdadero nombre sólo lo conocían los antiguos sacerdotes y, para que los enemigos no pudieran nombrarla al invocar los dioses contra ella, jamás lo revelaron.

El embate de los enemigos se rompió durante casi tres mil años ante ese "suelo excelso" y de nombre arcano; los imperios surgieron, lo embistieron, desaparecieron en la niebla del tiempo y Roma quedó, estable como las rocas ante la furia del oleaje.

Por eso, por esta maravillosa estabilidad, los dioses se dirigieron a ella y la eligieron para su morada.

Aquí llegaron los dioses etruscos, sabinos y latinos. Saturno, el dios latino de la abundancia, el dios sembrador, reinaba durante la Edad de Oro de la humanidad sobre el Monte Capitolino; al pie del monte, donde aún quedan las ocho columnas del Templo de Saturno, había antiguamente un ara dedicada a ese supremo dios latino y una ciudad antiquísima que llevaba su nombre: se llamaba Saturnia y era tan antigua que Evandro, quien reinaba hace treinta y dos siglos en estos lugares, mostró a Eneas sus ruinas.

Roma aún no había nacido y ya había ruinas donde más tarde debía ser Roma.

Desde las selvas de los Apeninos llegó el culto de Jano, el dios sabino que representa el Sol y es el principio y el fin de todas las cosas. De la llanura del Lacio llegó el culto de Vesta, la diosa virgen y madre. Jano —dijimos— era el Sol; Vesta era la Tierra, la madre de los dioses y de los hombres que deseaba para sí solamente una llama pura cuando a los otros dioses, sus hijos, se levantaban templos suntuosos y estatuas preciosas.

De la cercana Etruria llegó la Sagrada Familia, la Trinidad: Jovis Pater —correspondiente al etrusco Vedjovis fulgurador—; su esposa Juno —la etrusca Uni—, y Minerva —la etrusca Menerfa que salió armada de la cabeza de Jovis Pater. Jovis Pater era la Naturaleza, Juno la fecundidad y Minerva la inteligencia, la mente. Y la Trinidad se instaló en el Capitolio.

Después Roma volvió el rostro hacia el Oriente y los dioses de Oriente se encaminaron hacia Roma. De la Hélade llegaron los dioses griegos y desde Pesinunte, en Asia Menor, llegaron los "huesos de la Gran Madre".

La "Gran Madre" asiática correspondía a la Vesta latina y era la Tierra; los "huesos de la Gran Madre" consistían en una piedra que se adoraba en Pesinunte. El oráculo había dispuesto que la piedra debía ser entregada al hombre más puro que había en Roma, y los Romanos eligieron para ello a Escipión Násica.

El barco que transportaba los "huesos de la Gran Madre" encalló en el Tíber; se trató de desencallarlo pero los trabajos fueron inútiles, hasta que la virgen Claudia, una vestal, ató a la proa una cinta y el barco se movió milagrosamente; alado por la vestal remontó el Tíber, y así, por el milagro de una virgen, entraron en Roma "los huesos de la Gran Madre".

Pasaron los años; llegaron los dioses egipcios, desde Persia fue introducido el culto de Mitra y, después del milagro de la resurrección, Jesús se encaminó desde Judea hacia la Santa Ciudad.

Y todos los dioses de Oriente llegaban por la Vía Apia y entraban por Porta Capena, abierta en las murallas de Servio Tulio y situada cerca de la actual Plaza del Circo Máximo. Antes de llegar a Porta Capena, Jesús encontró a Simón Pedro que salía de Roma.

—*Dómine, quo vadis?* —preguntó Simón Pedro.

—*Venium iterum crucifige* —"vengo a hacerme crucificar de nuevo"— contestó Jesús.

Hablaban en latín porque es el idioma de los dioses, tanto que aún lo usan los sacerdotes para hablar con la divinidad.

Sobre la Vía Apia, antes de llegar a las murallas "dignas de reverencia", en el sitio donde se encontraron Dios y el Santo hay una pequeña iglesia; se llama precisamente *Dómine, quo vadis?* y en ella se conserva la reproducción de la piedra con las huellas de los pies de Jesús. La piedra verdadera ,con las huellas originales, está en la vecina Basílica de San Sebastiano, en la primera capilla, entrando a la derecha.

Y he aquí por qué esta ciudad, meta de todos los dioses, es la ciudad "Santa" por excelencia.

Hace dos mil años el mundo estaba en plena paz. Con la batalla de Actium comienza la secular "Pax Romana"; Marco Vipsanio Agripa ha vuelto con sus navíos de la batalla, ha construido puentes y acueductos, ha distribuido en Roma dos mil trescientos diez millones de litros de agua por día, ha dirigido la medición del Imperio, y ahora vuelve hacia el cielo su mirada de águila. Quiere albergar a los antiguos dioses en un edificio digno de ellos, y para esto construye el Panteón, templo redondo —símbolo de la Tierra— que cubrirá con una cúpula —símbolo del cielo.

Después de unir bajo las mismas leyes a los pueblos que forman el imperio, desde el Golfo Pérsico hasta Escocia, y desde el Mar Caspio hasta el Atlántico, Roma une los dioses "bajo el mismo cielo".

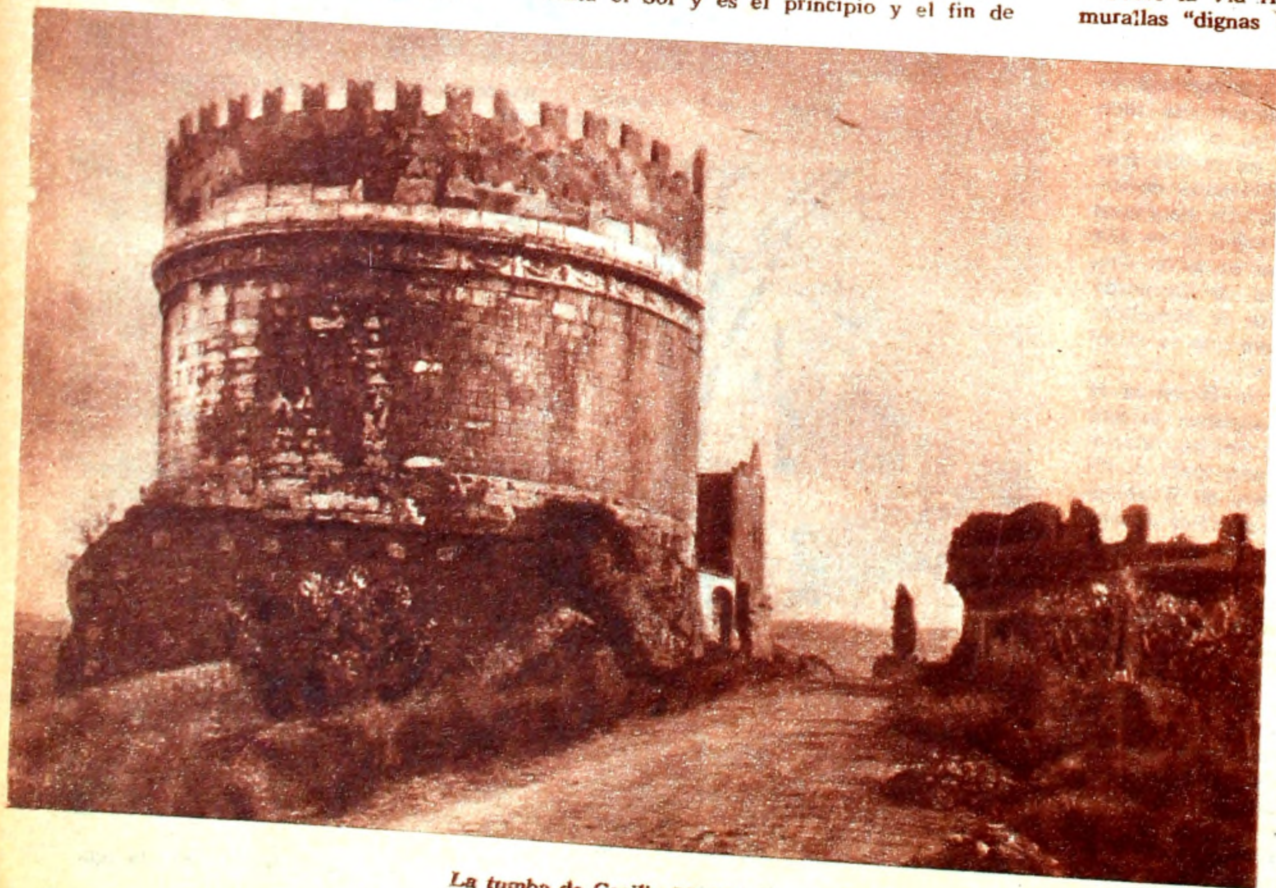
En Oriente se divinizaban los hombres; en Roma se humanizaban los dioses. Las inmensas y macizas moles de las Pirámides egipcias cubrían los cuerpos de los Faraones, cuyas almas —como las Pirámides— tendían al cielo; la inmensa cúpula del Panteón de Agripa, lanzada en el vacío sobre el vacío, cubría las imágenes de los dioses. No es el hombre que tiende al cielo, es el cielo que baja hacia los hombres; no es el hombre que se vuelve divino, es la divinidad que se vuelve humana.

Es el concepto que impera en la "Santa Ciudad"; concepto que siempre imperó en ella y que volverá exuberante con los genios del Renacimiento: Alberti, Brunelleschi, Leonardo, Miguel Angel y Bramante.

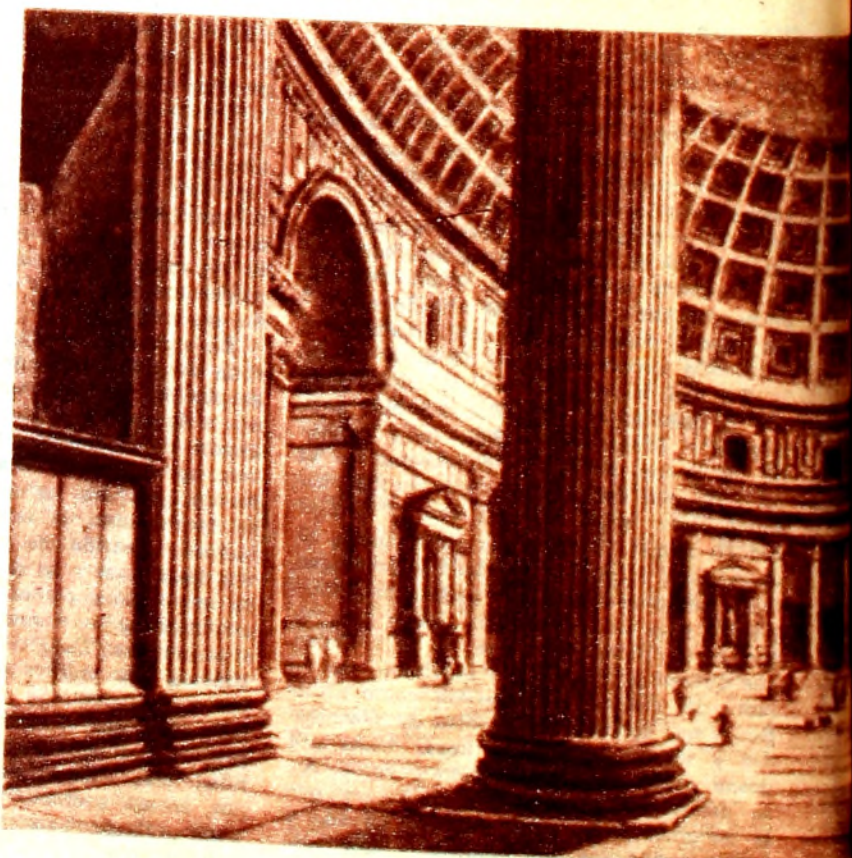
"Yo tomaré la cúpula del Panteón —decía Bramante— y la levantaré sobre los arcos de la basílica de Constantino."

Y con ese sueño de grandeza romana proyecta la reedificación de la antigua basílica de San Pedro con torres, columnas y cúpulas dominadas por la cúpula central, amplia, grave y aplastante.

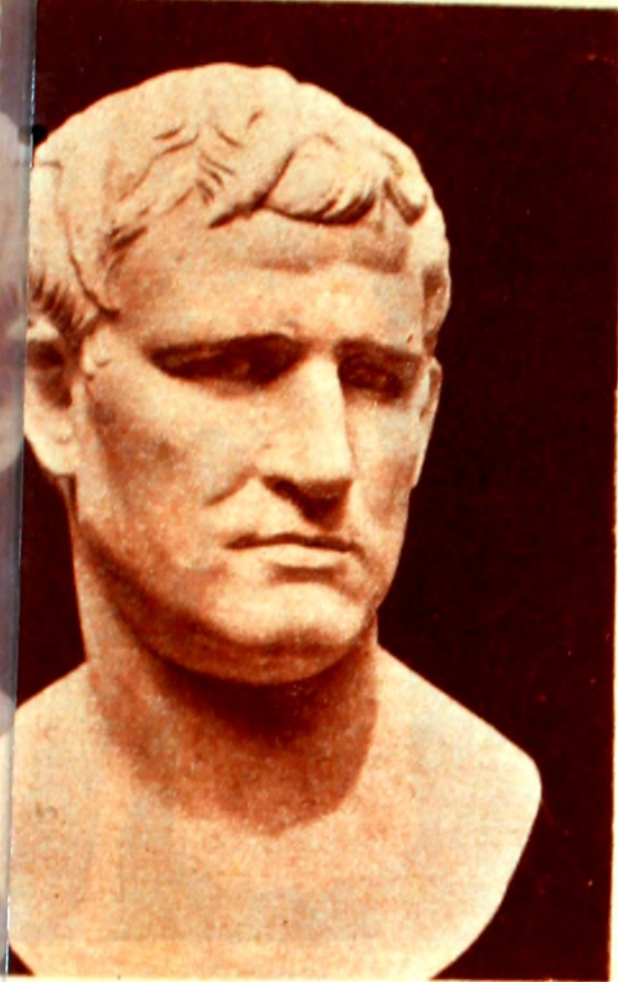
Los más grandes arquitectos intervinieron en la construcción de la *"grandissima e terribilissima fabbrica di San Pietro"*, como la llamó Vasari. A Bramante sucedieron Fra Giocondo, Rafael, Giuliano di Sangallo, Antonio di Sangallo, Baldassarre Peruzzi y Miguel Angel.



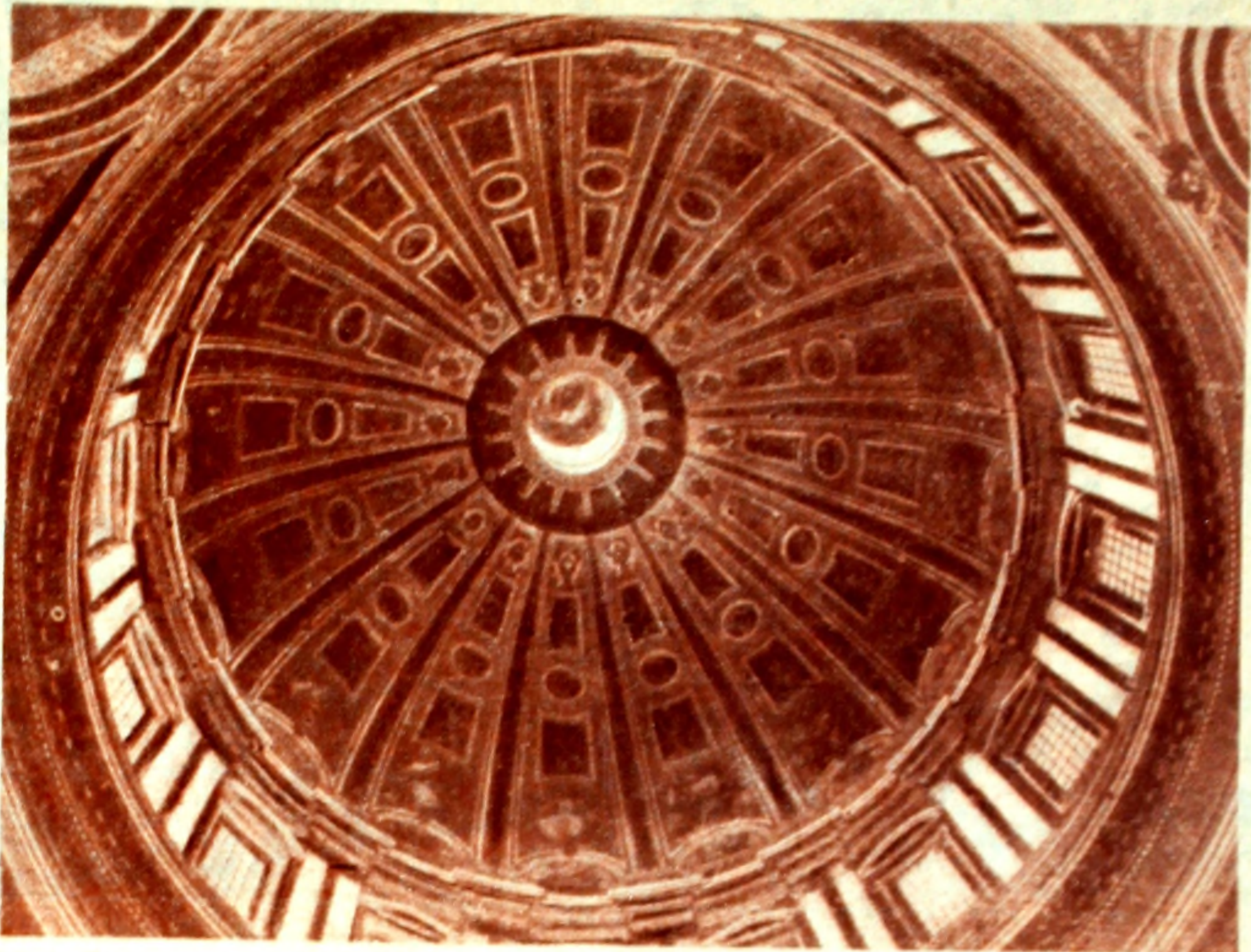
La tumba de Cecilia Metella.



Interior del Panteón. Grabado de Gian B



...psanio Agrippa (63 - 12 a.C.) (Museo del Vaticano).



La cúpula de San Pedro desde el interior de la Basílica.

...NTA C...AD

...seis años de edad tenía Mi-... cuando dio fin al modelo de la ...ño de Bramante. Según ese ...cúpula debía ser hemisférica y, ... concepciones de Miguel An-... semiesfera debía representar ...erno de lo humano para ven-... lo divino.

...ngel suceden Vignola, y des-... Della Porta y Doménico ...es aumentan la altura de la ...mbian de hemisférica en pe-... ...arde Carlo Maderna cambia ...cruz griega por otra en cruz ...a la fachada, el atrio y las ...fuentes; y, por último Gian ...nini agrega las dos alas de ... como brazos gigantescos, pa-... ...abrazar el mundo.

...oviembre de 1626 el templo máximo de la cristiandad está terminado. La construcción, comenzada por Bramante en abril de 1506, había durado exactamente ciento veinte años y siete meses.

Ella se levanta en el monte otrora cubierto de árboles donde Fauno, el dios de los bosques, y su esposa Fata, la "Buona Diosa", daban sus vaticinios. Por ser sede de los dioses, el monte era sacro; y por los vaticinios que daban se llamó *Vaticano.*

En otro monte, al sur del Vaticano, había antiguamente un ara dedicada a Jano —el Sol— el "*ianitor coelestis aulae*" —el portero del palacio del cielo— al decir de Ovidio. Por eso el dios se representaba con una llave en la mano, y en su honor el monte se llamó Janículo.

Ahora sobre el Janículo en lugar del ara se levanta el monumento a un héroe: Giuseppe Garibaldi; y en el Vaticano en lugar de los bosques hay un conjunto de inmensos edificios dominados por la gran cúpula que se levanta a ciento treinta y seis metros de altura y, como la del Panteón, cubre las imágenes divinas.

La luz que atraviesa los grandes ventanales del tambor disminuye hacia lo alto hasta que la oscuridad envuelve el anillo en el cual se unen los arcos que dividen la cúpula en diez y seis sectores. En el centro de esa oscuridad penetra la luz con claridad de aurora y se expande en una aureola de diez y seis rayos. En el modelo de Miguel Angel esa claridad no existía; de acuerdo con su concepto, la luz del cielo no debía verse: el cielo era una promesa.

Cuando Fontana y Della Porta levantaron la altura de la cúpula hicieron penetrar la luz desde lo alto; así el cielo aún constituye una promesa, porque quien recorre la gran nave de ciento ochenta metros de longitud ve el crucero inundarse de una luminosidad que, como en el Panteón, llega desde el cielo y se expande sobre el gran tabernáculo que construyó Bernini con los bronces quitados al Panteón.

Porque la Loba que alimenta a los niños, hijos de un dios y de una virgen, es un símbolo: no sólo las leyes, el idioma, las enseñanzas y los procesos constructivos, sino los mismos materiales de las grandes obras pidió la posteridad a los Romanos; y con los mismos materiales con que se habían construido los antiguos templos se edificaron los nuevos templos, para que en la "Santa Ciudad" el pasado estuviese siempre presente.

Desde lo alto de las torres de Porta San Sebastiano se divisa hacia el Noroeste, nítida en el cielo, la cúpula grandiosa del templo máximo de la cristiandad; hacia el Sureste, sobre la Via Apia que recorrieron los dioses y que retumbó bajo el paso de las férreas legiones, los árboles en flor cubren la tumba majestuosa de Cecilia Metella; y en el "suelo excelso" las catacumbas cristianas y los sepulcros paganos nos narran antiguas historias de santos y de héroes.

Ing. Enrique CHIANCONE

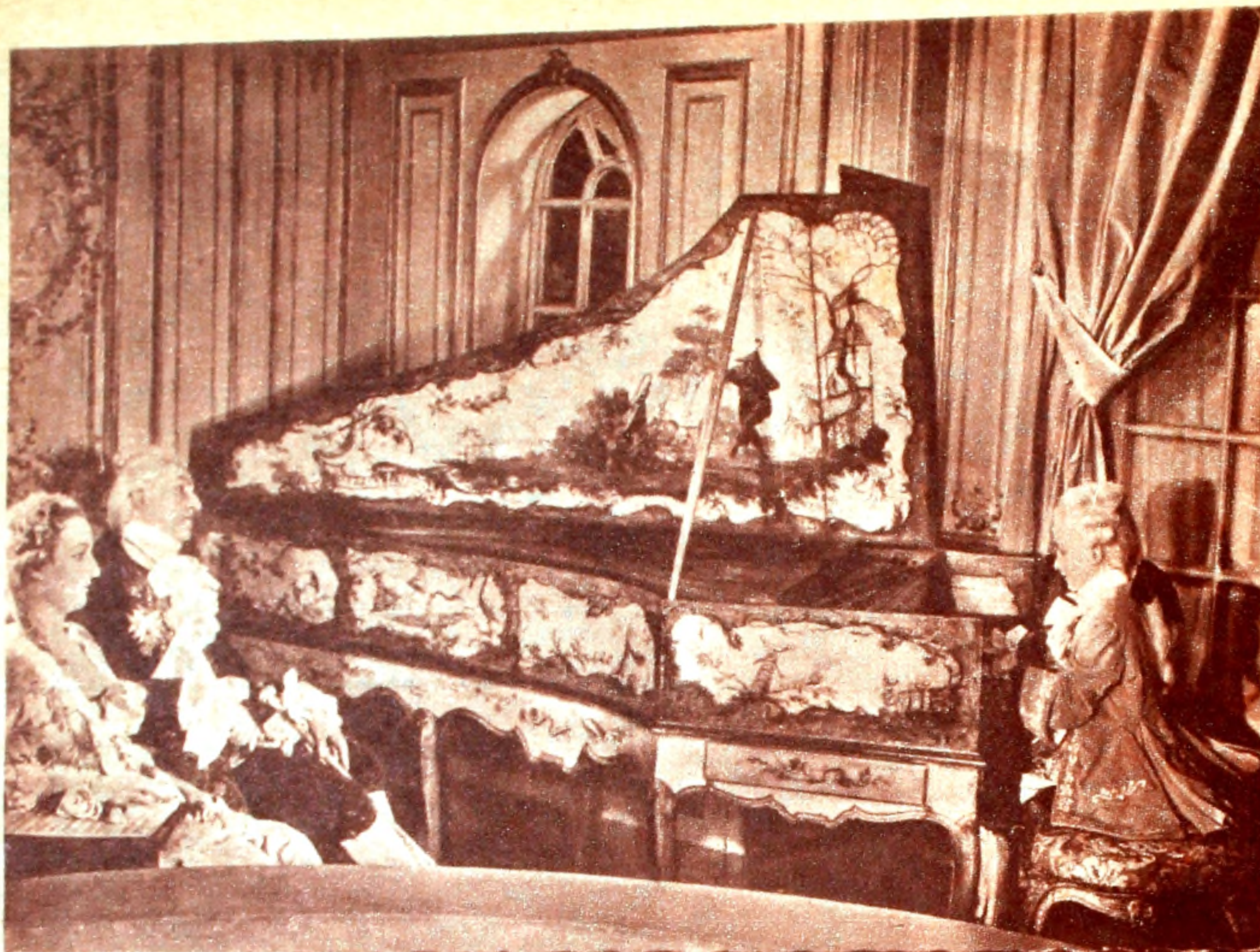
(Especial para EL DIA)



...ranesi (1720 - 1778).



Roma. Plaza de San Pedro. La Basílica y el Vaticano.



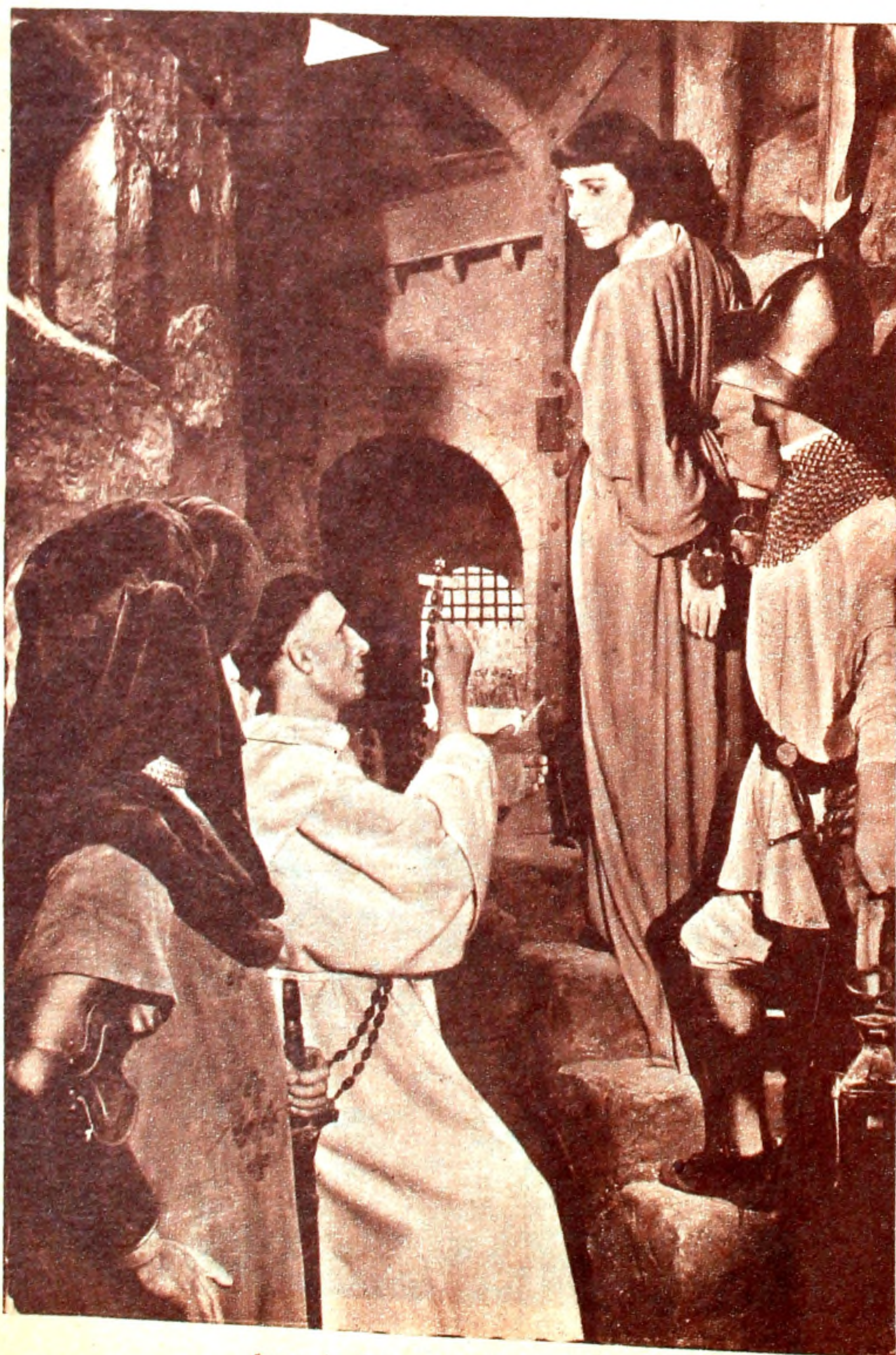
Mozart en la Corte de Luis XV.



Madame Roland.

HISTORIA DE FRANCIA A TRAVES DE UN TRAGALUZ PARISIEN

EL MUSEO GREVIN



Juana de Arco, conducida a la hoguera.

"VOULEZ-vous danser, marquise, voulez-vous danser le menuet...?" Así cantaba Charles Trénet hace unos años. El minuet, ay, terminaba mal. Bajo el ardor de las manos del bailarín, la cintura de la marquesa empezaba a derretirse. Porque ella era de cera. La escena, en efecto, pasaba en el museo Grévin, y la canción se llamaba: "La polka du roi".

El museo Grévin en París, con su despliegue de colgaduras, de luces tamizadas, como en una "boite", su aspecto de pesadilla, sus audacias y sus ingenuidades, su desparrame de uniformes, su idea fija de reproducir en cera lo que fue carne y huesos, el museo Grévin es un palacio de recuerdos que apena el corazón y hace cantar el pasado.

Es joven, apenas unos 60 años; en la historia de Francia, es apenas un recién nacido. Pero desde un principio ha manifestado unos enérgicos deseos de manejar esta historia a su antojo y, balbuceante, helo aquí que pretende hacer oir los balbuceos de aquellos que contribuyeron a forjarla.

En Francia se tiene un museo de la palabra, pero el museo Grévin está mucho más cerca del alma, a pesar de su mutismo. Es la casa de la reminiscencia y de lo romanesco, el gran cajón de los recuerdos y quizás la encarnación "boulevardière" de las pirámides.

Pero, fundado en 1882, por un malicioso dibujante, Alfred Grévin, es algo más que un museo. En pleno París, es la prueba de la eternidad, una kermesse de colorinches llena de melancolía y de grotesco, el vasto espejo en el cual los fantasmas se ven vivir y es frente a la eterna noche, el verdadero tesoro anecdótico del destino francés, si no del universal, visto a través de un tragaluz parisiense.

Al visitante extranjero, el museo Grévin puede dar una idea bastante truculenta de la historia de Francia, si se tiene en cuenta que para muchos, este nombre es sinónimo de algo dantesco, pavoroso, ya que aún permanece vivo el recuerdo del museo de antaño, en donde las escenas de sacrificios humanos ante Behanzin, de la máscara de Ravachol, de la guillotina, de los cristianos arrojados a las fieras, del cuchillo de Charlotte Corday y de las ratas trepando sobre el lecho del pequeño Luis XVII producían escalofríos a los curiosos de la época. Hoy se puede ver todavía cuadros impresionantes que quedan dentro de la tradición y que van desde las jaulas en donde Luis XI encerraba a sus enemigos, hasta el asesinato del duque de Guise, tendido en el suelo en todo su histórico largo, en recuerdo de aquella frase que fue su epitafio y que fue pronunciada por el instigador de su muerte, el rey Enrique III, al ver el tamaño del cadáver del que fuera su más peligroso rival: "Es aún más grande muerto que vivo..." Este mismo cadáver, reproducido en cera, recibió un día la aprobación sentida de una señora: "Ah, ¡es bien él...! ¡Está igualito...!"

Hachas, arcabuces, fusiles, cañones, ilustran esta historia folletinesca de Francia que el visitante hojea con mano trémula, pero que se encuentra allí como el pez en el agua. Porque esta particular afición del ser humano por el melodrama, es explotada a lo máximo en el museo y éste no sería lo que es si, en vez de reinar una penumbra insinuante, brillaran las luces con fuerza, de modo que dispersaran las sombras cómplices que permiten confundir el sueño con la realidad.

Verdad es que se va al museo Grévin como se va al Grand Guignol, es decir dispuesto a enfrentar lo peor con la certeza de que todo lo que se ve allí es, al fin y al cabo, nada más que una obra diabólica creada por la imaginación de los hombres. De cualquier modo, lo que se espera siempre es que los malos sean castigados y los buenos recompensados. Claro que sería atentar contra esta verdad si se afirmara que el museo Grévin fue creado únicamente para presentar escenas de historia susceptibles de impresionar al público. Se puede encontrar también en el museo figuras de la actualidad, y no debe extrañarse el visitante de hallar entre éstas al joven héroe de las historietas más leídas en Francia, Tintin y su perrito Milou; así como al profesor Tournesol, el sabio que hace descubrimientos formidables y que por lo tanto se ve perseguido por bandas de espías y de ladrones que buscan apoderarse de sus secretos. Tintin y Milou, felizmente, y el capitán Haddock, que bebe whisky como agua, están allí para ayudar al profesor.

Igual que la actualidad, las figuras se renuevan constantemente y en esa ronda de espectros revestidos de cera, entre las

...s que bailan el minuet, la doncella ...as que marcha al encuentro de su ...erdinando de Lesseps que hace a ...atriz Eugenia los honores del canal ... surgen cometas fulgurantes que ... en el cielo para desaparecer un ...espués.

... Briand, Hindenburg, Hitler, Le... ...no de Rivera, Baldwin, Poincaré lo ...ue Paul Doumer Gaston Doumer ...eorges Clémenceau ocuparon la es... su oportunidad y retuvieron la ... del público, para ceder su turno ... no menos importantes, pero siem... ...tivos: Charles de Gaulle, el canci... ...enauer, Mao Tse Tung, Nikita ...hev, Elizabeth de Inglaterra...

...y muerto, rey puesto": en el teatro ...vida del mundo del museo Grévin ...res son todos primeras figuras, pero ...ación se limita a hacer, como dice ...ón infantil: ..."trois petits tours et ...n vont..."

...e ocurre, en el museo, que el pa... ... actualiza al recibir forma; pero el ... ya forma parte del pasado al ha... ...cibido. Y lo único que está allí es ...nente el pasado.

...uerra, la ciencia, la paz, el deporte, ...atura, la música, la pintura se ha... ...esentes en el palacio dorado. Una ...obras de arte del Louvre "Le radeau ...Méduse", de Géricault, se halla ubi-



Luis XI y el Cardenal de La Balue.



...era se anima... un rostro se revela.

...cerca de la entrada. Este drama del ...reproducido en tamaño natural, causa ...rofunda emoción al visitante, tal es ...sación de autenticidad que se des... ...e de él. El pequeño Mozart enternece ...mo tiempo a los amantes de la mú... ... a los amantes de los niños. La pa... ...le reyes que escucha atentamente, el ...oso piano de cola que el niño toca ...erenidad, el cortinado del salón donde ...cuentran, las grandes ventanas, todo ...buye a dar a esta escena un toque ...finamiento al mismo tiempo que de ...Nada melancólico en esta evocación ...equeño genio de la música, pero sí ...ernura apenas esbozada que sorpren... ...gradablemente al visitante en este si... ...a vista de otro niño, en cambio, muy ...o lo trae a la realidad, produciéndole ...npacto más directo: la del delfín de ...cia, hijo de María Antonieta y de ... XVI, tendido sobre su camastro en ...risión, en cuya puerta se asoman el ...lero y su mujer, despierta la piedad, ...ismo que madame Roland ante el tri... ...l revolucionario que la condenó a ser ...otinada. Fue ella la que exclamó al pie ...cadalso esta frase que quedó célebre: ...ertad, Libertad, ¡cuántos crímenes se ...eten en tu nombre!" Napoleón sobre su ... de muerte en la isla de Santa Elena, ...ra respeto y recogimiento; Marat, en ...añera, repulsión; el rey François I, ad... ...ción, ante su porte majestuoso. Fue ...avorito de las mujeres y sus favoritas ...on bellas... En realidad, lo extraordi... ... del museo Grévin es el hecho de to... ...toda la gama de las emociones huma... ... emociones que dependen de la idiosin... ...ia de cada visitante que pueda, su ...ginación mediante, vivir instantes deli-

ciosos de suspenso en compañía de aquellos que en alguna oportunidad lo han hecho soñar, lo han intrigado o entusiasmado. Brigitte Bardot, Anthony Perkins, Ludmilla Tcherina, Jacques Anquetil, Serge Lifar, el Papa Juan XXIII, Colette Duval, he aquí nombres famosos. Hay para todos los gustos y todas las edades. Todos ellos se hallan al alcance de la admiración de cada uno y el rostro que, vivo, les sería difícil mirar fijo, en el museo les es posible hacerlo impunemente, sin temor de ofender a su ídolo.

El museo Grévin, chiste supremo de un dibujante bromista, ni siquiera lleva a reir, por más que las ceras de sus figuras resultasen risibles. Allí nada extraña, pero sí todo cohibe, desde el corazón de la bella durmiente que late, el jorobado de Lagardere que tiene la cara de Pierre Brasseur, o Juana de Arco, a la cual le dieron la de Ingrid Bergman. Porque se está en el reino de la fantasía y nada más fantasista que la imaginación de las personas que aceptan la quimera como una realidad.

Hubo una vez una niña que se puso muy triste ante el aspecto del señor anciano que, delante la puerta del salón, tras de la cual se estaba realizando una brillante fiesta, "La soirée chez Bonaparte a la Malmaison", se hallaba solo y melancólico. Era Frederic Masson, el señor que había instalado la escena en el museo. La niñita creía que no lo querían dejar entrar...

Gaby MARTIN

(Especial para EL DIA)



La balsa de la Medusa.

A LOS TRES SIGLOS DE PASCAL

SE pregunta si a los tres siglos de Blas Pascal ha decaído el interés por sus páginas en las cuales las meditaciones circulan en un estilo de los franceses del siglo de oro, o si se continúa buscándole en la profusa inquietud de sus pensamientos, cuya unidad es la del hombre que va entre algunas que parecen certezas y no pocas incertidumbres, con su condición de caña o de junco pensante, para emplear sus propias palabras, y que se apoya así en su fragilidad que es la que se ha servido para tal imagen, como en el don de pensar y discurrir que es el que le diferencia y eleva, tanto como le articula.

No es infrecuente el ocaso del escritor, o los años de limbo por los cuales decurre para reaparecer o resurgir, y el crepúsculo de los filósofos, o la suerte, hasta cronológica, por la que las nuevas ideas o las palabras nuevas ocupan todo el campo de la espectación contemporánea. Pero quienes mantuvieron su pensamiento cerca de la verdadera condición del ser humano, y fueron, como Pascal, convincentes y persuasivos, no se han ido enteramente o regresan para darnos el libro en el que el discurso, hasta por la actualidad de su perspicacia, parece escrito para hoy.

Pascal gustaba del escrito "con estilo natural", de modo que el lector no se encontrara en él con un autor, sino con un hombre. Y así los suyos, trazados en prosa francesa de clásica compostura, están alentados por aquella humana viveza que acepta al habitante de la tierra con sus defectos y sus aspiraciones, con sus elevaciones y sus caídas, y siempre, "con su virtud y grandeza, con su capacidad de perfección".

Así escribió, las que a su muerte fueron reunidas y publicadas con el título de *Pensamientos,* páginas aparentemente fragmentarias, pero que se relacionan por la presencia de aquel junco, al que doblegan vientos y tempestades, pero que se anima de savia luminosa y puede dar de sí las ideas, como los mejores frutos, casi de divinos orígenes.

A los tres siglos de Pascal se vuelve sobre sus libros, hasta para señalar lo que hay en ellos de quien fue un "niño prodigioso", milagro de precocidad que conservó, no obstante los que se dijeron escepticismos de su maduro pensamiento, la frescura, la tierna sensibilidad que es de las que más afirman la vigencia de la palabra, y para recordar a ese gran amigo de las matemáticas que hasta se había "inventado" la Geometría y en la edad en la que otros alcanzan sólo la precisión aritmética, resolvía y demostraba las proposiciones euclidianas.



Blás Pascal.

El lector de Séneca, de Kempis, de San Agustín, que recorrió como para la memoria de los varios problemas de la humanidad, los ensayos de Montaigne, exprime el saber en esos pensamientos que no dejan de ser llamados por algunos, extraños y desiguales, pero que renuevan la verdad de la lucha del ser consigo mismo, y la historia universal y permanente, de sus victorias y sus vencimientos.

La guerra interior de la razón contra las pasiones —dice Blas Pascal— ha hecho que los que han querido hallarse en paz se dividan en dos sectas: unos que buscan renunciar a las pasiones y hacerse dioses; otros, renunciar a la razón y hacerse bestias.

Pero ni los unos ni los otros lo han logrado, y la razón perdura siempre, acusando la bajeza e injusticia de las pasiones, y turbando el reposo de los que a ella se abandonan, y las pasiones quedan siempre vivas en los mismos que quieren renunciar a ellas.

Este es —añade— el origen de las disputas de los filósofos, entre los cuales unos han tomado a su cargo elevar al hombre, descubriendo sus grandezas y otros rebajarle, representando sus miserias. Y lo que hay de más extraño es que cada partido de estos se sirve de las razones del otro para fundamento de su opinión: pues la miseria del hombre se deduce de su grandeza y su grandeza se infiere de su miseria. Así, unos han aseverado la miseria humana tomando como prueba su grandeza; y otros han concluido y demostrado la grandeza, con tanta más fuerza cuanto que la han sacado de la miseria misma. Todo cuanto los unos han podido aducir para mostrar la grandeza no ha servido sino de argumento a los otros para significar la miseria, pues se es tanto más miserable cuanto de más alto se cae; y los otros, al contrario, se han elevado unos sobre otros en un círculo infinito, siendo cierto que a medida que los hombres poseen mayores luces, descubren más y más miserias y grandezas.

El hombre que para Pascal no es un ángel ni un demonio, conoce que es miserable, y harto lo es, como subraya en uno de sus pensamientos, pero también es grande, puesto que conoce que es miserable.

Augusto ARIAS

(Especial para EL DIA)

LA ACADEMIA FRANCESA Y EL INSTITUTO DE FRANCIA

EL viejo y prestigioso edificio del Quai Conti, sede del Instituto de Francia, ha sido remozado y acondicionado, y ya funcionan de nuevo bajo la famosa cúpula las cinco Academias. Disfruta, pues, el llamado Palacio Mazarino, de cierto renuevo de actualidad que nos aconseja hablar un poco de las instituciones que en él se alojan.

El Instituto de Francia está compuesto por las cinco Academias, de las cuales la más antigua es la Academia Francesa, fundada por Richelieu en 1635. Consta la Academia de cuarenta miembros que —detalle poco conocido fuera de Francia— han de habitar obligatoriamente París o la región parisiense. Las otras Academias son: la Academia de Inscripciones y Bellas Letras, también con cuarenta miembros, aparte los miembros asociados y correspondientes; la de Ciencias, con 68 miembros repartidos en once secciones; la de Bellas Artes, con 50 miembros en seis secciones y la de Ciencias Morales y Políticas, con 50 miembros en cinco secciones. No hay texto alguno que impida el ingreso de las mujeres en ninguna de las Academias del Instituto, pero en la Academia Francesa no hay ninguna dama.

Hablemos de la Academia Francesa únicamente, pues el espacio de que disponemos no permite otra cosa.

Sus trabajos se encaminan, como es sabido, a la depuración, perfeccionamiento y riqueza del idioma. Sus sesiones públicas, en la antigua capilla cubierta por la cúpula, son muy raras, pero a lo largo del año se reúne en sesión privada, de trabajo, todos los jueves a las tres y media de la tarde.

La Academia Francesa es la más antigua de todas las existentes en el mundo y si bien cuenta entre sus miembros con personas de tan avanzada edad como el general Weygand, que tiene 96 años, y Henry Bordeaux, que tiene 92 y es el decano, ya que ingresó en 1919, desde hace ya unos cuantos años comenzó a rejuvenecerse. Ello fue en 1946 con la entrada de Marcel Pagnol, el primer hombre de cine que entró en la ilustre asamblea. Nueve años después ingresó Jean Cocteau, "enfant terrible" de la literatura, y luego Marcel Achard. Verdaderamente el ingreso es más fácil ahora que antes. Repárese que Molière, con todo su genio, no fue admitido. ¿Por qué? Pues porque no era un hombre "de la buena sociedad", sino un cómico, y la Academia era entonces coto de cardenales, obispos, mariscales, sabios sesudos, etc. Voltaire presentó su candidatura y tuvo que esperar doce años, y Víctor Hugo no fue elegido sino al presentarse por cuarta vez, y por una ínfima mayoría de votos sobre otro autor ya olvidado. ¡Así es la vida!

Las normas de la Academia son ahora mucho más transigentes que en los viejos tiempos. Por ejemplo, no impidieron recibir a Henri Troyat, no obstante ser ruso de origen, y dispensaron al cardenal Tisserant de la solicitud de ingreso y de las visitas de rúbrica a cada uno de los académicos, para solicitar el voto.

Los académicos son llamados "inmortales", acaso porque se les designa académicos de por vida (o porque se cree que su fama perdurará a través de los siglos, lo que no siempre es verdad). En el curso de los años ha habido académicos destituídos: Furetière, en el siglo XVII, porque entendiendo que la redacción de la gramática de la Academia iba muy lentamente, se anticipó publicando una suya, muy buena, lo que se estimó por los otros académicos como "una acción indigna de un hombre de honor". Después de la Liberación, cuando terminó la última guerra, se declararon vacantes varios sillones, entre ellos el del mariscal Pétain, pero hubo sólo dos académicos en toda la vida de la Academia que presentasen su dimisión: el obispo M. Dupanloup, para no sentarse al lado de un filósofo positivista como Littré, y el novelista Pierre Benoit, descontento por haber sido rechazada la candidatura de Paul Morand. Pero la Academia siguió considerándole como uno de los suyos, y a su muerte le rindió los honores habituales. Clemenceau fue elegido académico, pero no llegó a ingresar porque se negó a someter su discurso de ingreso a la previa censura académica, a la que la someten los demás académicos electos, unos días antes de su recepción. Entre la elección y la recepción transcurre por lo general un año, pero hay algunos que "se duermen" como Montherlant y René Clair y dejan pasar mucho tiempo más.

El traje verde, el "habit vert" de los académicos, no es verde sino de nombre: es negro o azul oscuro y sólo son verdes sus profusos bordados. Data de la batalla de Marengo, o mejor dicho, de una ceremonia oficial en memoria de ella, en la que los académicos, empujados y apretujados por la multitud, decidieron vestir en estos actos de una manera especial, para que el público los reconociese y respetase. Y de ahí se originó el uniforme. Según la calidad de sus adornos cuesta de cinco a diez mil francos. Los eclesiásticos y los militares están exentos de usar el uniforme académico. Sin embargo, el mariscal Foch, el general Weygand y el mariscal Juin quisieron ingresar vestidos con el "habit vert". El general De Gaulle a quien se hicieron, años ha, insinuaciones para que ingresase en la Academia, rehusó o quiso dejarlo "para más tarde".

La Academia no es rica. Todo lo que tiene lo posee en común con los restantes organismos del Instituto. La mayor parte de los premios que concede, procedentes de donaciones o legados, se han devaluado y resultan hoy irrisorios por su parca cuantía económica. Su sede del Palacio Mazarino está puesta a su disposición por el Estado francés, que paga el moblaje, sostenimiento, etc., con cargo al Ministerio de Instrucción Pública, el cual abona, además, a cada académico una indemnización anual y le reembolsa los gastos de transporte cuando realiza algún viaje por motivos oficiales. Sólo el uniforme cuesta mucho más que todo eso. Pero ser académico da honores y prestigios, satisface vanidades humanas, y aunque ser académico de Francia rinde poco, en cambio vale mucho. Y, sobre todo, se forja uno la ilusión de ser inmortal.

Adolfo PELAYO

(Exclusivo para EL DIA)



Posillipo. Una de las tantas maravillas del golfo de Nápoles.

APUNTES DE UN VIAJERO

Lo que más siento, en punto a detalles de mi vida que se me han olvidado, es no haber hecho un diario de mis viajes.

LAS CONFESIONES,
de Rousseau.

…OLES fue siempre para mí un lugar … emoción. Había contribuido a ello …milia napolitana compuesta por el pa… aspecto muy alemán; creo que des…nte de madre a l e m a n a, apellidado …), ingeniero químico; por su finísi… delicada mujer, pintora paisajista de …uen gusto; por sus hijos Aram, Romeo …eta (los tres, aunque no pequeños, de …ocencia increible), y un tío [1]. her… de la madre, bravo jugador de aje… que me ganaba cada día una partida, …ta consumado, dueño de ocho idio… hombre tan increiblemente distraído …inocentes sus sobrinos.

…os ellos dejaron huellas en mi cora… por sus virtudes no comunes. Vivieron … varios años en una casa espaciosa, …rdines interiores, colindante con la …. A través de un muro que dividía …tios nos escuchábamos y muchas ve…os hablábamos. Y cuando Romeo y …, hábiles trepadores de árboles, su… los brazos altos de una magnolia … copa dejaba caer en nuestro patio … de sus globosas y níveas flores que …aban y amarilleaban con rapidez tan …ble como increibles eran aquella dis…ón y aquellas inocencias) yo podía verlos en verano, a través de la puerta abierta, acostado, desde mi cama.

La familia Sch..., o, mejor dicho, los hijos, habían nacido "al pie del Vesubio". Y ahora, aquí, al pie del Vesubio, me preguntaba yo recordándolos: ¿Dónde? Y también ahora, aquí, pensaba en su tristeza de haber dejado Nápoles, su volcán enjardinado de retamas (de *ginestre* leopardianas) y su golfo increible, tanto o más que aquellas magnolias, que aquella distracción y aquellas inocencias.

No me perdonarían los muchachos de mi barrio, si leyesen estas páginas, que no me demorase un momento en Violeta. Creo que tendría unos trece años cuando llegó, hablando dificultosamente nuestra lengua, que rápidamente hizo suya. No era menuda, quizá exuberante de un rostro puro, enceguecedor, como no habíamos visto nunca. Su pelo amembrillado y largo, de levísima ondulación, y sus ojos intensamente verdes, que echaban dorados destellos, exponiéndole el alma a la intemperie, daban a ese rostro cierta apariencia irreal (no exenta de una velada carnalidad a punto de desvelarse) que la intangibilizaban al extremo de hacérnosla increible, tanto o más que toda aquella señalada increibilidad [2]. Muchos años debieron transcurrir para que yo alcanzase a comprender que aquellos ojos sólo podían haber desflorado en un lugar como éste, en que el aire tiene todas las picantes dulzuras y el agua todas las profundas transparencias... también increibles.

Escribió Goethe en su *Viaje por Italia*: «Nápoles es un paraíso; cada cual vive en una especie de exaltación en la que se olvida de sí mismo. Igual me ocurre a mí: apenas me reconozco, me hace el efecto de que soy totalmente otro hombre. Ayer pensaba: O estabas loco antes, o lo estás ahora.»

Igual me ocurre a mí.

Por no poder retener a Ulises, la sirena Parténope se suicidó. Y las olas llevaron el cadáver a las costas de Campania, lugar donde más tarde se fundó una ciudad que llevó su nombre: la actual Nápoles. Nos recuerdan que aquí venían a pasar sus inviernos Virgilio, Augusto, Tiberio, Nerón...

Nápoles: "teatro permanente de Italia". En la mesa: *vermicelli alle vongole*. Y música: *Santa Lucia Marechiaro, Funiculi-Funicula* en guitarra o mandolina.

Sí, créele, Herder, al amigo poeta: tampoco en Nápoles hay forma de concentrarse.

Nadie como Botticelli, en la historia de la pintura, pintó —aunque indeliberadamente— el espíritu de Italia de quinientos años después; esto es, de la Italia de hoy, religiosa y católica, pero despreocupada por echar fuera de sí las raíces del paganismo y aun gozosa por ellas mismas. Su obra, es obra de "un pintor cristiano, que trata temas religiosos sin faltar a la unción habitual, y es también obra de un pintor de aliento pagano, que se entrega complacidamente a las representaciones de un mundo placentero".

Vueltas interminables. Frente a la Piazza Caritá, leemos una lápida recordatoria, pues Nápoles también goza con sus glorias: "Qui nacque e Morí Giambattista della Porta, gloria napoletana". Fechas: 1540-1615. Una reverencia para el famoso físico. Las interminables vueltas dan sed. Es mayo. Los limones (¿cómo olvidar a Pirandello y los *suyos* sicilianos, que acaso también sean éstos?) invaden a Nápoles. Son lampos de oro en sus grandes recipientes en los que sobrenadan gruesos trozos de hielo. Bebemos hasta "hincharnos" el estómago. ¡Diez liras un vaso grande!

Retorno a Giudecca Vecchia, a Pendino, a Chiaia, a San Lorenzo. Si me atreviera avisaría a ese cura que unas ropas puestas a secar, gotean sobre su sombrero.

Julio IMBERT

(Especial para EL DIA)

---

(1) Recuerdo que lo llamaban "onkel-oan"; quizás haya sido, en la escritura, "onke, Johan" (tío Juan, en lengua tedesca).

(2) Cuando Violeta se ponía una flor en el pelo era la misma Gismonda de Comerre-Pal-n



HISTORIA DEL ITALIANO

Mientras que la "Chanson de Roland" y el "Poema del mío Cid" —epopeyas nacionales y primeros monumentos literarios de Francia y España— no pueden ser leidos directamente sino por especialistas, la "Divina Commedia" está en general al alcance de los italianos de hoy. Esta comprobación de Gian Roberto Sarolli —un lingüista italiano que dictó un cursillo en Buenos Aires, del que surgió el libro que comentamos— es el cimiento de la tesis de que, aunque suene a paradoja, el italiano es el más antiguo de los idiomas modernos aunque haya sido el último en ver la luz. Dice el autor que desde el "milagro florentino" del siglo XIV, materializado en los denominados "tres coronas": Dante, Petrarca, Boccaccio, el idioma ha quedado estructurado definitivamente, en tanto que el español y el francés, que se habían individualizado antes del latín, recién tuvieron formulación moderna en el siglo XVI.

(Cierto es que el mismo Sarolli observa que la denominación de "italiano" sólo corresponde desde el siglo XVI, ya que anteriormente era nada más que un dialecto florentino, puesto que su uso estaba restringido a la ciudad de las flores, y demoró un par de siglos para conquistar a la Italia culta en su totalidad. Pero igualmente es válida la afirmación del párrafo anterior, porque aquel dialecto es actualmente el idioma de toda la península).

Indudablemente que dentro de la Romania —denominación que los lingüistas han vuelto a poner sobre el tapete para designar los países en que se hablaba el idioma de Roma— el territorio de Italia, por encontrarse directamente en la fuente latina, tuvo menos oportunidades de alejarse de la influencia de aquel tradicional lenguaje. Desde luego que nadie piensa que el idioma hablado por el pueblo fuera precisamente el de los textos ciceronianos; y es más, lo que se denomina en Italia "la cuestión del idioma" —que ha tenido muy diversos planteos y derivaciones a través de los siglos— se inició en la disputa originada por quienes argumentaban que precisamente el hablante desde mucho tiempo atrás utilizaba un medio de expresión muy similar a lo que después fue el italiano; tesis desde luego muy difícil de comprobar tanto como de contradecir, ya que son casi inexistentes los documentos escritos en habla popular.

Sarolli, no obstante, dedica un capítulo al vulgar latino, sin adherirse a la afirmación anterior; y luego pasa a un análisis del nacimiento de los vulgares romances. (Esta palabra viene de "romanice", es decir, lengua de Roma). Sigue con los dialectos italianos, para centrar su obra precisamente en el momento luminoso en que aparecen los forjadores del habla materna, el primero de los cuales, Dante, tiene además la característica de haber sido a su vez un teórico lingüista en su "De Vulgari Eloquentia", en donde distingue al latín como "arte" y al vulgar hablado por el pueblo como "uso"; pero lo curioso es que, a pesar de que esta valoración tiene cierto contenido peyorativo para el dialecto de su patria, Florencia, la verdad es que en su "Commedia", escrita precisamente en ese vulgar —y dentro de él, en el denominado "dolce stil novo"—, levantó el monumento más garnde y más glorioso del idioma italiano. Petrarca en la poesía y Boccaccio en la prosa cierran el triángulo de creadores, es decir, de reelaboradores artísticos de aquel vulgar de la ciudad del Arno. El resultado es tan milagroso que ese dialecto se va superponiendo a los demás de la península, y en primer término desplaza de las poderosas cortes piamontesas al provenzal que durante siglos fue su idioma.

La historia del italiano prosigue hasta Manzoni, teórico de la unidad en todos los ámbitos, quien dirigió sus esfuerzos a evitar el divorcio entre lengua literaria y lengua popular siendo paradigmáticas su novela "I promesi sposi" y las sucesivas correcciones idiomáticas que en ella efectuó.

Dentro de las comprensibles finalidades de un compendio de iniciación cultural, y en una extensión de páginas reducida, el autor hace un trabajo sintético. Pero la constante y abundantísima bibliografía, las numerosas citas y referencias, la densidad de conceptos y aun de redacción, convierten este pequeño volumen en libro de interés también para especialistas, siendo desde luego de necesaria ubicación en la biblioteca de toda persona culta.



M. M. V.

Gian Roberto Sarolli — EL ITALIANO, LENGUA ROMANCE. — Nova, 169 págs., Buenos Aires, 1962.

¿LA BIBLIA TIENE RAZON?

En el año 1846, Friedrich Ferdinand Runge escribió un curioso libro de química precedido por el siguiente epígrafe: **Publicado por la Unión para la difusión de conocimientos útiles mediante escritos fáciles de entender, bajo la dirección de su Alteza Real el Príncipe heredero Maximiliano de Baviera.** Fuera de este interesante precedente que cita F. L. Boschke en la obra que comentamos, hay que atribuir a la revolución científica de nuestro siglo la aparición de este género incalificable y ecléctico al que pertenece el propio libro de Boschke. Es verdad que la literatura le debe a la investigación científica contemporánea otros aportes, como el género llamado **ciencia-ficción**, pero es este que se propone **la difusión de conocimientos útiles mediante escritos fáciles de entender** el que cuenta con representantes más ilustres (el propio Einstein, entre otros) y el que de modo más directo establece la comunicación entre el científico y el profano.

Para desarrollar un tema tan vasto como el de la creación, Boschke optó por seguir el esquema propuesto en la narración bíblica. De ese modo la obra se halla dividida en cuatro partes, correspondiendo cada una de ellas a las diferentes fases de la creación según el Génesis. Naturalmente que las ideas bíblicas sobre este punto parecen no tener nada que ver con el estado actual de la investigación científica, pero lo notable es que Boschke en ningún momento pretende echarlas abajo; por el contrario, ya en el prólogo adelanta la hipótesis de que los siete días de la creación bíblica **pueden significar aquí las siete fases por las que pasó nuestro planeta durante su desarrollo,** y ese respeto inicial persiste en las últimas páginas del libro en términos admirativos: **¡cuán admirable sigue siendo el gran edificio de ideas que ante nosotros levanta el libro del Génesis!** Es muy significativo, por otra parte, que Boschke recurra en su libro al concepto de **creación,** que, como se sabe, es eminentemente religioso y ha sido tradicionalmente rechazado por la ciencia. Pero Boschke propone la imagen de un universo que se halla en perpetua creación, y **en el Génesis, precisamente fue donde este proceso enormemente complicado, sin testigos humanos, encontró su forma más sencilla y genial.** (Pág. 8).

Los conocimientos que acumula este libro con un estilo ágil y ameno, corresponden a cuatro temas principales: el origen y antigüedad de la Tierra, la naturaleza del universo, la estructura física de nuestro planeta y el origen de la vida. Para informar de todo esto, Boschke recurre frecuentemente a la explicación de los métodos fundamentales de la ciencia moderna, describe los instrumentos de investigación, intercala fragmentos biográficos o relata una anécdota de los grandes científicos, expone diversas teorías sobre el origen del sistema planetario, el desplazamiento de los continentes o el principio de simetría en el universo, según el cual todo hecho material tiene su correlato necesario de anti-materia en alguna región del universo. **(Mientras usted y yo nos hallamos aquí sentados, hablando, hay en alguna parte un anti-usted que escribe con un anti-lápiz mientras un anti-yo juega con un anti-abrecartas,** modo de explicar la teoría de Emilio Segré, Pág. 269). En el transcurso nos enteramos de los elementos esenciales de la fórmula del universo de Heisenberg, y, mediante un minucioso relato, del vuelo de la estación interplanetaria automática soviética que captó las fotografías de la otra cara de la Luna. Porque este es otro de los aditamentos que avalan la obra de Boschke: su extraordinaria actualidad. Un hecho ilustrativo: el prólogo está fechado en enero de 1962, pero en la página 206 se menciona un viaje del Dr. Heinz Dombrowski a Nueva York que ocurre en mayo de ese mismo año. Prácticamente la última palabra de la ciencia a nuestro alcance. Una manera sencilla, breve y hasta entretenida para que el profano pueda penetrar los misterios de la creación y del universo.



Creación de Eva de una costilla de Adán según el Codex Paulinus.

H. C.

F. L. Boschke — LA CREACION NO HA TERMINADO TODAVIA — Noguer, 284 Págs., Barcelona, 1962.

INDEFINICION DE LA VANGUARDIA EN EL TEATRO



Arthur Adamov, un vanguardista que se arrepiente.

Hacía falta encontrar reunidas en un solo volumen cuatro piezas de las llamadas **teatro de vanguardia** para poder reflexionar, mediante el confrontamiento, sobre esta forma de construcción teatral. Aquí surge el primer reparo a que da origen esta selección de Aguilar. Aun cuando el concepto de vanguardismo teatral resulte sumamente escurridizo, es evidente que ni **Historia de Vasco**, de Georges Schehade, ni **Paolo Paoli**, de Arthur Adamov, pueden atribuirse, por distintos motivos, a la misma concepción del teatro que inspiró **Esperando a Godot**, de Beckett, y **Las Sillas**, de Eugene Ionesco. En el caso de la pieza de Schehade, la objeción fundamental es que en ella estamos todavía en el teatro de situaciones, y la historia del barbero Vasco, aunque sometida a un tratamiento muy original, llena de humor y poesía, está contada según las reglas del teatro tradiconal. Entiéndase que tradicional quiere decir aquí teatro moderno, el teatro de Brecht, Shaw, aun el de Dürrenmatt, pero que no es todavía teatro de vanguardia.

En el caso de **Paolo Paoli**, los reparos son de otro orden. Adamov fue uno de los indiscutidos representantes del vanguardismo francés, pero en el momento de escribir esta obra ya había ocurrido su deserción del movimiento; por lo menos eso es lo que indican las frases iniciales con que el propio Adamov explica su concepción del teatro: **A menudo sorprende que yo, clasificado hace pocos años, con Ionesco y Beckett, entre los representantes titulares de la Vanguardia, me haya alejado definitivamente de ella (Reflexiones sobre el Teatro, en Primer Acto**, Nº 33, abril de 1962). **Paolo Paoli** fue escrita después de una transición que en lo fundamental implicaba **una toma de conciencia social y hasta diría incluso política**, y el propósito de la obra era **poner de relieve, a través de la rocambolesca historia del tráfico de mariposas y plumas, la guerra que avanza, y tras ella los negocios sucios, la unión sagrada que se prepara, por culpa del comercio..., la delación y el asesinato.** Hay que reconocer que ese objetivo está de sobra conseguido y me siento tentado a señalar a **Paolo Paoli** como la obra más sólida y mejor estructurada de todo el volumen.

¿Qué decir, entonces, de las piezas de Beckett y Ionesco, dos de las más representativas —éstas sí— del teatro francés de vanguardia? Hay que comenzar por definir un concepto muy resistente a las definiciones: ¿qué es, en suma, el teatro de vanguardia? De la confrontación surge un hecho esclarecedor. La vanguardia no es una escuela, no posee cánones comunes ni declaración de principios, no se ha fijado normas ni alude a una problemática determinada. Como explica el mismo Ionesco, **el teatro se halla prisionero de una masa de convenciones, tabúes, fijaciones, costumbres mentales estereotipadas. En vez de ser el sitio más libre, donde reina la más loca imaginación, se ha convertido en un rígido sistema de normas realistas o no. Se teme al humor — el humor es la libertad** (Discurso sobre la Vanguardia, en Indice, mayo de 1962). Y al fin del mismo discurso agrega el autor: **La vanguardia es la libertad.** Con lo que humor y libertad se constituyen en los dos polos seguros para intentar la comprensión del vanguardismo.

Y algo más. La vanguardia es también una revolución formal, es el fin del teatro de situaciones. Ionesco señala ese hecho con el epígrafe de **anti pieza**, que por lo general precede a sus obras. La pieza de Beckett es lo más ilustrativo en ese sentido. En **Esperando a Godot**, lo único que ocurre es precisamente la espera, y una espera inútil, una frustración, todo lo contrario de lo que en lenguaje convencional se entiende por **situación**. Aquí no hay situaciones, sino el preludio indefinidamente postergado de esa situación anunciada.

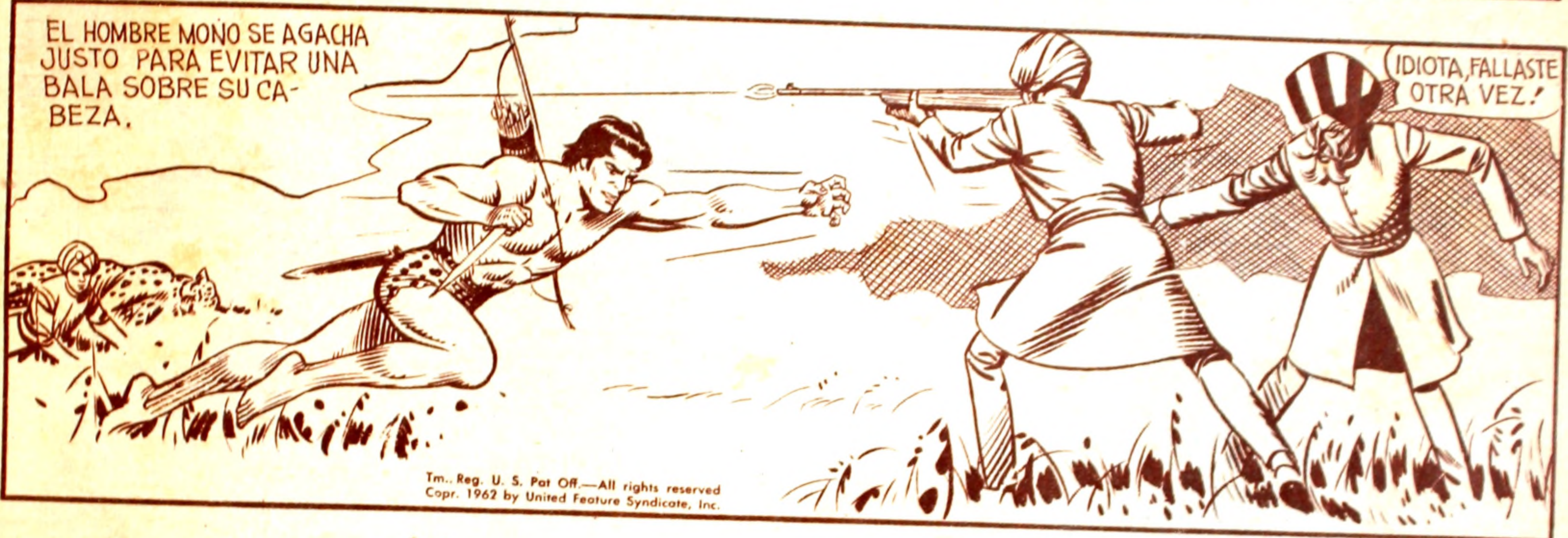
Algo semejante es lo que se propuso el mismo Ionesco en **Las Sillas**, pero con menos éxito que Beckett. Es cierto que en **Las Sillas** hay multitud de otras cosas a que se aluden, todas ellas plenas de significación y suficientes como para inspirar más de un discurso sobre el teatro de vanguardia. Pero después de la reiterada lectura de esta pieza sigo pensando que Ionesco —fiel a sus principios de vanguardista— ha aceptado correr un riesgo que en definitiva lo ha perdido. Dispuso su fértil imaginación, su notorio sentido del juego teatral, al servicio de una concepción equívoca del teatro. Teatro es comunicación, y Ionesco pretende fundamentarlo en la incomunicación humana. Sus obras son portentosas frustraciones, el intento de hacer teatro negándolo. Pero es justo reconocer que a cambio de este riesgo, Ionesco y el vanguardismo francés descubrieron nuevos caminos para la dramaturgia e insuflaron al teatro contemporáneo un espíritu que a todas luces estaba reclamando. Es más que suficiente para justificar los errores o la desorientación general de esa búsqueda.

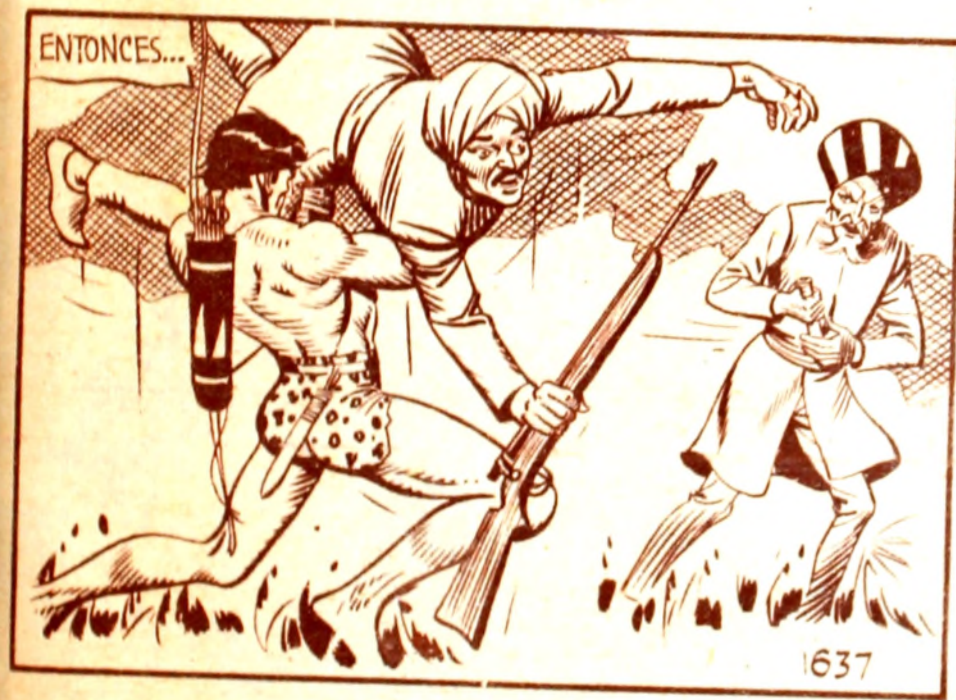
H. C.

TEATRO FRANCES DE VANGUARDIA — Obras de Schehade, Adamov, Beckett y E. Ionesco. Aguilar, 403 Págs., Madrid.


Tarzan
por EDGAR RICE BURROUGHS
CHACALES! PREPÁRENSE A ENCONTRAR EL MISMO DESTINO QUE TENÍAN PARA VUESTRA VÍCTIMA!
ES UN LOCO! KAJA! DISPÁRALE!!


SIN SABER LAS RAZONES PARA TAL COMPORTAMIENTO, UN ASUSTADO PRÍNCIPE SOLO SE CALMA ANTE LA CONFIANZA EN TARZÁN.


EL HOMBRE MONO SE AGACHA JUSTO PARA EVITAR UNA BALA SOBRE SU CABEZA.
IDIOTA, FALLASTE OTRA VEZ!


ENTONCES...
1637


EL MALVADO PETIDAR DESCRIBE UNA PARÁBOLA EN SU CAÍDA.
JOHN CELARDO


TARZÁN! YO NO ENTIENDO! ERES MI AMIGO O ENEMIGO? POR QUÉ PRIMERO ME ATACASTE A MÍ Y LUEGO A DOS DE MIS SERVIDORES?


DESCONFÍA DE ELLOS, PRÍNCIPE ASMIR! TU ERES JUSTO Y HONESTO Y NO CONOCES LA MALDAD DE LOS HUMANOS!... DÉJAME INFORMARTE ACERCA DE ESTOS DOS AMIGOS!